
ERSITEITSBIBLIOTHEEK GENT
900000064132

HANDLEIDING EN SCHOOLBOEK

VOOR HET

VOLKS-ZANGONDERWIJS,

DOOR

WILHELMUS SMITS,

DIRECTEUR DER VOLKS-ZANGSCHOOL,

OPGERIGT DOOR DE

BEIDE AMSTERDAMSCHE DEPARTEMENTEN

DER

MAATSCHAPPIJ: TOT NUT VAN 'T ALGEMEEN.

DERDE DEEL.

AMSTERDAM,

P. N. VAN KAMPEN.

1850.



GEDRUKT BIJ C. A. SPIN & ZOON.

VOORBERIGT.

Hoewel reeds geruimen tijd, volgens de orde der cursussen, de inhoud van het Derde Deel op de Burger- en Volks-Zangscholen is onderwezen, zoo heeft nogtans de uitgave daarvan vele vertragingen moeten ondergaan. Ik verheug mij thans dit laatste gedeelte der Handleiding hiermede te mogen aanbieden. De menigte Zangscholen, sedert de uitgave der twee eerste Deelen, achtervolgens in ons Vaderland opgerigt en met goed gevolg behartigd, bewijzen, dat de toonzin bij de Nederlandsche jeugd slechts eene gepaste ontwikkeling behoefde, om alle daaraan bestede zorg rijkelijk te beloonen. Als Directeur van vele Zangscholen, waarvan de Burger- en Volks-Zangscholen de voornaamste zijn, ben ik in de gelegenheid gesteld van vele zijden mij van dien muzijkalen geest te overtuigen. De smaak voor kernachtige muzijk, het gevoel voor harmonie, dat zich, bij eenige gevorderde kennis, in de voorkeur boven de enkele melodie bij den leerling alras ontdekt; het betrekkelijk snel begrip (immers het zijn meest alle kinderen) van ons toon-systema, zoowel praktisch als theoretisch, zijn daarvan zoo vele duidelijke blijken. Ten onregte heeft langen tijd de meening geheerscht, dat het Nederlandsche volk slechts in staat ware, den muzijkzin des Duitschen en Franschen nabuurs flaauwelijk na te bootsen. Hoe vele talentvolle mannen zijn, sedert de pogingen ter verbreiding der eigen Volksmuzijk, uit den boezem der Natie opgestaan, en tot hoe verre kan dan niet de voortgaande ontwikkeling leiden, die, naar den betrekkelijk korten tijd gerekend, reeds bij den aanvang zulke goede vruchten draagt. Vele jongelingen der Volks-Zangscholen, tot de mingegoede klasse behoorende, en bij wie dus geene gelegenheid bestaat, door eene meer verfijnde opvoeding, door omgang en voorbeeld, den toonzin op te wekken, geven groote blijken van eenen ingeschapen muzijkalen geest. Indien niet de Maatschappij: *Tot Nut van 't Algemeen*, als oprigtster der Volks-Zangschool alhier, de muzijk teregt niet als doel, maar slechts als middel wenschte aan te wenden, zou

ik menigen leerling kunnen uitkiezen, die, ik durf mij vleijen, bij hoogere opleiding eenmaal als talent en welligt als genie schitteren zou. Hoeveel meer dan kunnen wij niet verwachten van het opkomend geslacht, van den meer beschaafden stand, bij wien de opvoeding den kunstzin en de wetenschap zoo veel meer bevorderen kan.

Of is het ook u niet bekend, Hooggeachte Heer HEIJE! U, die te midden van zooveel ernstig wetenschappelijk streven tot heil van kranken en lijdenden, nog zulk een groot deel van uw hart en van uwen geest toewijdt aan de veredeling van het volk — is het u niet bekend, hoe menig edelgesteente in den ruwen steenvorm bij den minbeschaafden stand schuilt? Hoe menige traan blonk niet in het oog dier eenvoudige kinderen, als gij hen toespraakt in uwe gevoelige, zoetvloeijende taal, en hoe dikwerf bleek het niet, dat zij niet alleen uwe woorden verstonden, maar dat die ook in het hart gedrongen waren! Vergun dan, dat ik u hier mijnen opregten dank brenge. Gij waart de eerste, die mij aanmoedigde mijne Handleiding in het licht te geven, en aan uwe pogingen, aan uwen onvermoeiden ijver tot vooruitgang, heb ik in grooten mate hare verbreiding, heeft het verbeterd of liever nieuw geschapen Volksgezang zijn besten steun te danken. Uw bijna eenig talent als Volksdichter, dat het genie van onze Nederlandsche komponisten heeft ontvonkt, heeft ook mij in deze Handleiding in de gelegenheid gesteld, in alle Liedjes, Canons, Koren en overige Zangoefeningen, uwe lieve teksten *naar mijn vermogen* in muzijk terug te geven. Moge ook op deze wijze de bevallige zedeleer, die zij ademen, der Nederlandsche jeugd ingeprent worden.

Zoo is dan nu mijne taak voltooid, en bezit het Nederlandsche Volk thans eene oorspronkelijke Handleiding voor het Volkszangonderwijs, die evenzeer de vrucht is van nadenken als van ervaring, die uit het leven zelf is genomen en die het beste, wat studie en onderzoek konden opleveren, altijd en telkens weder op nieuw praktisch getoetst heeft, alvorens het als regel en voorschrift ter neder werd gesteld. Mogt ook dit Derde Deel een goed onthaal vinden, dan voorzeker zou het loon voor mijnen arbeid nog oneindig grooter zijn, dan ik reeds door de verbreiding der beide vorige Deelen heb mogen smaken.

DE SCHRIJVER.

ELFDE HOOFDSTUK.

INLEIDING TOT DEN DERDEN CURSUS. SCHALEN OVER DE KLEINE TERTS, VERGROOTE EN VERMINDERDE INTERVALLEN.

Zoo als wij bij de Inleiding van ons Eerste Deel hebben opgegeven, is het doel, dat wij ons bij het vervaardigen dezer Handleiding hebben voorgesteld: het verschaffen eener grondige kennis van ons toonstelsel, het juiste treffen der toonen, en eene naauwkeurige maatkennis; als ook de ontwikkeling van het stemvermogen, in zoo verre die tot den zuiveren koorzang en tot beschaving van het volksgezang vereischt wordt. Wat de drie eerste punten aanbelangt, zijn alle oefeningen, in de beide vorige Deelen vervat, daaraan gewijd, en kunnen de leerlingen in de kunst van het zingen van een voor hen onbekend muzijkstuk reeds aanmerkelijke vorderingen gemaakt hebben; ook in dien geest strekt de inhoud van het Derde Deel ter hunner verdere voltooijing. Betreffende het laatste punt, de ontwikkeling van het stemvermogen, moeten wij aanmerken, dat er nog veel ter beschaving te beoefenen valt. De stem kan voorzeker in vastheid, uitgebreidheid en volheid van toon, naar gelang der jeugdige levensjaren, genoegzaam ontwikkeld zijn; doch de buigzaamheid en vaardigheid, die tot eene goede voordragt

in vele koren vereischt worden, moeten dit nog meerendeels worden.

Door de buigzaamheid, die hier bedoeld is, wordt de zang meer afwisselend en vloeijend; iedere toon wordt meer gekuischt, en voornamelijk wordt daardoor het willekeurig verzachten of versterken van den toon verkregen, zonder eenigen nadeeligen invloed op de zuiverheid, en dit is, ter juister tijd aangebragt, eene der grootste sieraden bij de voordragt van een koor, en dus eene noodzakelijke studie voor den koorzanger. Het is menigmaal van heerlijke uitwerking, wanneer van alle zangers te gelijk, en in eene gelijkmatige verhouding, de toonen allengskens aangroeijen of verminderen, of onverwacht van het zachte tot het sterke overgaan. Vooral is het aangrijpend voor het gemoed, als de krachtige akkoorden en toongangen, met volle borst gezongen, eensklaps als in een stil gefluister veranderen, terwijl de volheid der harmonie dat kernachtige, dat ineengedrongene behoudt, dat in de kunstige zamenvoeging van toonmassa's gelegen is, en waarin, ondanks het zwakke geluid der toonen, eene wezenlijke harmonische *kracht* schuilt.

Wat de vaardigheid aangaat, zoude men, oppervlakkig beschouwd, vermeenen kunnen, dat zij alleen een vereischte voor den kunstzanger is (en inderdaad is zij het ook voor hem veel meer dan voor den koorzanger); evenwel zijn er koren van groote meesters, die zonder een zekeren graad van vaardigheid onmogelijk naauwkeurig uit te voeren zijn, en waarvan de snelle notengroepen slechts door een in die vlugge zangen geoefend orgaan met duidelijkheid kunnen voortgebragt worden. Om ons daarvan te overtuigen, behoeven wij slechts de geestelijke werken van HÄNDEL, HAYDN, MOZART en andere beroemde toonzetters gade te slaan en op te merken, wat zij vooral in hunne Fuga's van den koorzanger durfden verwachten.

Hetgeen wij dus met den inhoud van dezen derden cursus op het oog hebben, is hoofdzakelijk: de kennis van eenige intervallen, die in de gewone toonschaal niet voorkomen en daarom ook niet de verdeeling van *groot* en *klein* toelaten; de meerdere ontwikkeling van het stemvermogen; de toepassing van het geleerde tot het verkrijgen eener hoogere kennis in het zoogenaamde zanglezen, [1] en eindelijk: alles

[1] Onder die hoogere kennis in het zanglezen rangschikken wij voornamelijk de onmiddellijke uitvoering van een onbekend muzijkstuk, hetzij een- of meerstemmig, zoo als het met den daarbij gevoegden tekst en zooveel mogelijk in den juisten tijdmaat moet voorgedragen worden. Deze kennis is voorzeker het kenmerk van den waren muzijkkundige, en wordt gewis nimmer verkregen zonder eene grondige en veelvuldige beoefening der muzijk. Zij is echter in zekere mate voorwaardelijk, daar er meerstemmige muzijkstukken zijn van zulk eenen ingewikkelden aard, en welker schoonste punten uit zoo fijne bestanddeelen zijn zamengesteld, dat men zich, door herhaling, met den inhoud wel dient bekend te maken, om in overeenstemming met alle partijen eene goede uitwerking te erlangen. Daarenboven kunnen moeijelijk bij eene eerste proeve die verfijningen van goeden smaak aangebragt worden, die men slechts toepassen kan, als men er zich op kan voorbereiden. Doch het zingen van onbekende stukken door eenen kring van bekwame zanglezers verschaft hun veelal een rijk genot en is eene leerzame beoefening onderling. Wanneer slechts in alle stemmen aan toon en maat voldaan wordt, en dus de harmonie geene krenking lijdt, geeft reeds de verrassing der nieuwheid dikwijls eenen streelenden indruk; want hoewel men zich al zingende overtuigt, dat er nog vele schoonheden bij herhaalde proeven door eene smaakvolle voordragt zullen te voorschijn komen, zoo ligt er toch eene zekere zelfvoldoening in het gevoel van den zanglezer, omdat hij met zoo weinig moeite het genot van het schoone verkrijgt, terwijl de zanger, die in zijne kennis niet deelt, al heeft hij ook nog zooveel voorregt in het welluidende en buigzame zijner stem, zich zoo vele moeite moet getroosten, om met veelvuldige studie en genoegzaam enkel door herinnering zijne partij meester te worden, en dat genoegen der harmonie te smaken, wat de eerste onmiddellijk geniet.

wat met de verdere opleiding tot het koorgezang en met de beschaving van het volksgezang in betrekking staat.

Alle intervallen, die tot nu toe behandeld zijn, waren afgeleid van eene natuurlijke toonschaal, of, wanneer zij door eene toevallige verhooging of verlaging daarvan afweken, waren zij voor dat oogenblik gelijk aan intervallen van andere zoodanige schalen, omdat niet de geringste verandering in de toonen eener schaal kan plaats vinden, of de zang treedt uit haar gebied. Doch het interval, dat daardoor gevormd werd, behoorde dáárom tot eene andere *natuurlijke* toonschaal, omdat hare hoedanigheid van groot tot klein, of van klein tot groot veranderde, daar slechts kleine en groote intervallen in de natuurlijke toonschaal gevonden worden. Wij noemen die schalen natuurlijk, dewijl zij in onzen toonzin liggen opgesloten. Thans echter zullen wij schalen leeren kennen, die, behalve de bovengenoemde, ook nog andere, tot dusverre nog niet behandelde intervallen hebben, en om die reden niet enkel op onzen toonzin, maar evenzeer op de zamenstelling der kunst gegrond zijn.

Van alle drieklanken, die wij in eene schaal ontmoeten, bepaalt de eerste den toonaard. Zij wordt de drieklank of het akkoord van den hoofdtoon (Tonica) genaamd, en zij alleen geeft eene volkomene bevrediging aan het gehoor. Hoewel in ieder muzijkstuk ook andere akkoorden der schaal ons kunnen streelen, en zelfs onvermijdelijk zijn om het eentoonige te voorkomen, zoo kan slechts de voldoening, die wij van een voleindigd geheel ontwaren, in de zamenklanken (harmonie) der muzijk, bij het akkoord van den hoofdtoon plaats hebben.

In alle schalen nu, die ons tot dusverre zijn voorgeko-

men, kon het akkoord van den hoofdtoon eenen drieklank der groote terts uitmaken, omdat de terts der schaal groot was; en om die reden ook waren alle N^os^. in *toonaarden van de groote terts*. De schalen echter, over wier zamenstelling wij thans te handelen hebben, eischen als akkoord van den hoofdtoon eenen kleinen drieklank, omdat de terts der schaal zelve klein is, waardoor alsdan ook *toonaarden der kleine terts* ontstaan.

Dat de eigenlijke toonladders of schalen der kleine terts niet zoo natuurlijk in onzen toonzin liggen als die der groote terts, bewijst het verschil, dat er in de opgave hunner zamenstelling tusschen vele muzijkgeleerden bestaat. Men is het algemeen eens, dat deze schalen zich hoofdzakelijk onderscheiden door de kleine terts en kleine sext, die beide in de ons reeds bekende schalen groot zijn; zoo als bijv. in *c* de terts *e* en de sext *a*, welke in *c* kleine terts *es* en *as* zijn. Nogtans zullen wij uit het navolgende bespeuren, dat de meest gebruikelijke wijze is bij het opstijgen, de sext groot te nemen.

Zoo als enkele dier geleerden opgeven, moet de kleine tertsschaal, op grond dat het onderscheid enkel in de terts en sext ligt, op deze wijze zamengesteld zijn:

c, *d*, *es*, *f*, *g*, *as*, *b*, *c*.

In deze opgave ontdekken wij een interval *as*—*b*, dat een en eenen halven toon afstand heeft, en dat, afgeleid van *a*—*b*, tot de sekonden-intervallen behoort. Daar zijn inhoud een halve toon meer dan de groote sekonde is, wordt dit interval vergroote *sekonde* genoemd.

Om het moeijelijke van dezen klanktrap te vermijden, wordt opwaarts de *sext*, zoo als wij hierboven gezegd hebben, meer algemeen *groot* gezongen. Het onderscheid bestaat dan alleen in de terts, als:

c, *d*, *es*, *f*, *g*, *a*, *b*, *c*.

Nederwaarts echter is deze schaal geheel verschillend van haren gang opwaarts, als:

c, bes, as, g, f, es, d, c.

Op deze wijze is zij volkomen gelijk aan de intervallen der groote tertsschaal *es*, die, even als zij, drie moltoonen, *bes, as, es,* inhoudt.

Uit dezen onregelmatigen gang kunnen wij opmaken, dat zangen, uit zoodanige schaal te zamengesteld, hoe eenvoudig ook, zelden voorkomen zonder toevallige voorteekenen. Evenwel is deze vorm genoegzaam als algemeene maatstaf aangenomen, omdat zij het meest in overeenstemming is met het karakter, aan den toonaard der kleine terts eigen. Dit sluit echter niet uit, dat er in zeer vele muzijkstukken in den toonaard der kleine terts toonopvolgingen voorkomen, die berusten op de zamenstelling der schaal met de vergroote sekonde, en zelfs is hare beoefening om die reden onvermijdelijk. Wij laten dus hieronder alle schalen op beide manieren volgen.

KLEINE TERTSSCHALEN MET DE VERGROOTE SEKONDE.



gis ais cis dis

dis eis fis gis ais

bes

bes es

es as

as bes des

bes des es ges

es ges as bes ces

Uit bovenstaande blijkt, dat het verschil tusschen deze schalen en die der groote terts enkel daarin bestaat, dat hier de *terts* en de *sext klein* zijn.

KLEINE TERTSSCHALEN MET VERSCHILLENDEN GANG, OP- EN AFWAARTS.

fis fis

cis fis fis cis

fis gis cis fis cis gis

cis dis fis gis cis gis fis dis

gis ais cis dis gis fis dis cis ais

dis eis fis gis ais dis cis ais gis fis eis

bes

bes es bes

es bes as es

as bes es des bes as

bes des es bes as ges es des

es ges as bes es des ces bes as ges

Zoo als wij reeds gezegd hebben, en zoo als bovenstaande tafel aantoont, ligt het verschil met de groote tertsschalen *opwaarts*, enkel daarin, dat hier de terts klein is. Doch *nederwaarts* is dat verschil aanmerkelijk, daar iedere schaal der kleine terts dan volkomen gelijk is aan die groote tertsschaal, die anderhalven toon hooger ligt, doch waarvan men niet met den grondtoon, maar van de sext zoude aanvangen af

te dalen. Zoo gaat bijv. de schaal van *a* kleine terts met de toonen der schaal van *c* afwaarts, *e* kleine terts met dezelfde toonen als de *G*-schaal, met dien verstande, dat de eerste met de sext van *c—a*, en de tweede met de sext van *g—e* aanvangt. Om die reden ook vormt eene groote terts-schaal de paralel-toonaard (neventoonaard) van eene kleine terts-schaal, die een en eenen halven toon lager is; of omgekeerd, is eene kleine terts-schaal of toonaard de paralel van eenen toonaard of eene schaal der groote terts, die anderhalven toon hooger is. Daarom ook zijn die schalen, die aan elkander paralel zijn, voor aan den sleutel eveneens aangeduid. Zoo is bijv. *a* kleine terts zoowel als *c* zonder voorteekenen, *e* kleine terts even als *g* met een kruis (*fis*), *b* kleine terts gelijk aan *d* met twee kruisen (*fis* en *cis*), enz.

De Onderwijzer zij indachtig, dat hij bij het aangeven van de akkoord-toonen (volgens de tafel voor het gebruik van het stemstaal) altijd de terts klein neme. Om die reden is de volgende verandering voor de toonen *e* en *f* gemakshalve aan te raden.



Deze schalen moeten door de leerlingen veelvuldig gezongen worden, om hun met het vreemde dier toonaarden eigen te maken. Het is daarom raadzaam, dat in iederen schooltijd ten minste drie of vier verschillende schalen beoefend worden, tot zoolang zij allen in het geheugen liggen, en zonder bijstand van muzijknoten kunnen gezongen worden.

De sekondengang, waaruit volgens ommestaande tafel de

tweede en meest gebruikelijke wijze bestaat, zal bij de reeds verkregene kennis geene zwarigheid opleveren, doch het interval der vergroote sekonde, nog geheel onbekend aan de leerlingen, zal, aleer het zuiver wordt gezongen en duidelijk in het gehoor ligt, veel beoefening vereischen. De beste wijze om dit interval de leerlingen zelven te doen zoeken, kan in dezer voege geschieden, bijv.:



en naar dezelfde manier in iedere schaal, waar het mogt noodig zijn.

Behalve de vergroote sekonde, ontstaan door het zamenstel dezer schalen nog andere onbekende intervallen. Bijv. *f—gis* wordt door de omkeering *gis—f*, verminderde septime; *c—gis* is eene vergroote kwint, en hare omkeering *gis—c* eene verminderde kwart.

De vergroote intervallen hebben denzelfden inhoud als de kleine intervallen van eenen rang hooger. De *vergroote sekonde* bijv. houdt, even als de *kleine terts*, een en eenen halven toon in. De *vergroote kwint* staat gelijk met de *kleine sext*, daar beide vier heele toonen inhouden. Evenzoo zijn de verminderde intervallen van evenredigen inhoud met de groote intervallen van eenen rang lager. De *verminderde kwart* houdt, even als de *groote terts*, twee heele toonen in, en de *verminderde septime*, even als de *groote sext*, vier en een halven toon.

Na de grondige beoefening der schalen, zal het volgend N°. LXI in *a* kleine terts, enkel uit sekonden bestaande, den leerlingen niet moeijelijk vallen te zingen.

N°. LXI.



In het hier volgend N°. LXII komen de verminderde en vergroote intervallen voor, die de kleine tertsschaal oplevert. Zij zijn alle voorbereid, doch vereischen, uithoofde van het vreemde van den toonaard, veel oplettendheid tot het onthouden der gezochte toonen.

N°. LXII.



In de vijfde en zesde maat wordt de verminderde kwart *nederwaarts* door eene kleine terts en kleine sekonde gezocht, en evenzoo de verminderde kwart *opwaarts* in de een-en-

twintigste en twee-en-twintigste maat. Hare omkeering, de vergroote kwint, wordt *opwaarts* gezocht door eene groote sext opwaarts en eene kleine sekonde nederwaarts, zoo als in de dertiende en veertiende maat, en *nederwaarts* zoekt men haar door eene groote sext nederwaarts en eene kleine sekonde opwaarts, zoo als in de drie-en-twintigste en vier-en-twintigste maat. De verminderde septime, die de omkeering der vergroote sekonde is, wordt in de zevende en achtste maat *nederwaarts* gezocht door eene kleine sext en kleine sekonde, en in de vijftiende en zestiende maat opwaarts op dezelfde wijze.

N°. LXIII.



N°. LXIV.



N°. LXV.



In bovenstaande oefeningen in de schaal van *a* kleine terts, komen de verminderde en vergroote intervallen zonder voorbereiding voor. Met ieder oefening worden de figuren sneller. Het is daarom noodzakelijk, met zeer langzame Tempo's aan te vangen, om een volkomen zuiver toontreffen te bevorderen, dat bij de weinige bekendheid met die toonaarden ligt falen konde. In N°. LXIV zien wij in de dertiende maat eene groote kwart *b—f;* zoo het noodig ware haar te zoeken, zoude men hier niet de groote terts *g* en de groote sekonde *f* moeten gebruiken, maar, daar bij dezen toonaard de *gis* in het gehoor ligt, ware het noodzakelijk, de twee tertsen *b—gis—e* en de kleine sekonde *e—f* te zingen (zie blz. 41, 2e Dl.), of wel na de kleine terts *b—gis*, de reeds beoefende vergroote sekonde *f*.

N°. LXVI.





In N°. LXVI komen, zoo door toevallige verhoogingen als verlagingen, toonen voor, welke aan de kleine terts-schaal *a* vreemd zijn. Zij vormen weder nog geheel onbekende intervallen, die evenwel voorbereid worden, doch ingespannen aandacht in het onthouden der toonen vereischen. In de derde en vierde maat zien wij de toonopvolging *dis—f*, die ook verder in andere maten wordt aangetroffen. Evenzoo vinden wij in de elfde en twaalfde maat *gis—bes*, die denzelfden afstand inhouden. Deze intervallen zijn verminderde tertsen, die, van eenen halven toon minder inhoud dan de kleine terts, slechts eenen heelen toon afstand hebben. De vergroote sext is de omkeering der verminderde terts. In de drie-en-twintigste en vier-en-twintigste maat komt zij als *f—dis* voorbereid voor. Zoo ook als *bes—gis* in de een-en-dertigste en twee-en-dertigste maat. Beide vinden wij nog in meer andere maten terug. Het blijkt uit hare verhouding, dat de verminderde terts en vergroote sext, zoowel aan de groote als aan de kleine tertsschalen vreemd zijn, en dus niet anders dan *toevallig* kunnen voorkomen. De vergroote sext, die weinig zangerig is, komt niet zooveel voor bij den zang, als de verminderde terts, en dient zooveel mogelijk door begrijpelijke wendingen der toonen te worden voorbereid. Het

moeijelijke van dit N°. vereischt eene langzame beoefening ter verkrijging der zuiverheid van den toon, aleer het in het aangeduide Tempo gezongen wordt.

In de volgende N°s. vinden wij, behalve de zoo even behandelde, eenige door toevallige verhoogingen en verlagingen vergroote en verminderde intervallen.

N°. LXVII.



LXVIII.

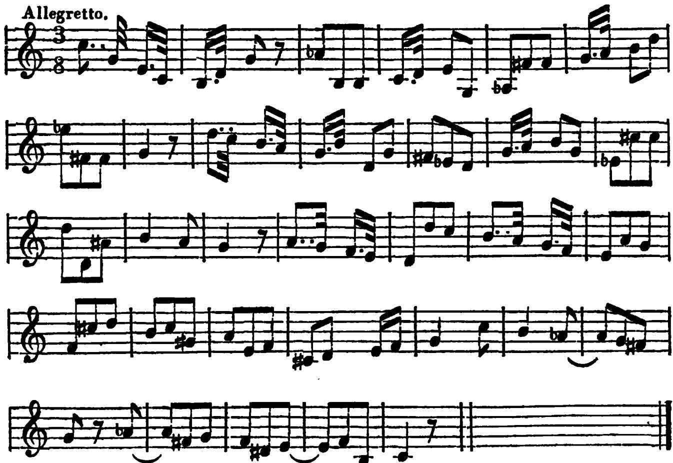




De bovengemelde intervallen zijn in de twaalfde maat van N°. LXVII de verminderde septime *dis—c*, in de een-en-twintigste maat de vergroote sekonde *dis—c*, en in de drie-en-twintigste maat de vergroote kwint *f—cis*. Bij N°. LXVIII in de vijfde maat de vergroote sekonde *cis—bes*, in de elfde maat de verminderde kwart *g—dis*, in de veertiende maat de vergroote sekonde *bes—cis*, en in de vijftiende maat de verminderde septime *c—dis*. In beide N°s. zien wij, behalve de toevallige veranderingen, den gang der beide soorten van kleine tertsschalen.

De verminderde en vergroote intervallen zijn eigen aan de kleine terts-toonaarden, zoo als uit de zamenstelling dier schalen gebleken is. Nogtans komen zij niet zelden ook in de toonaarden der groote terts voor. Natuurlijkerwijze zijn zij dan toevallig, zoo als de onderstaande N°s. LXIX en LXX aantoonen.

N°. LXIX.



No. LXX.



De moeijelijkheid der toongrepen, die bij de snelheid der figuren nog vergroot wordt, maken eene in den aanvang langzame en naauwkeurige beoefening noodzakelijk, daar men zonder die wel niet tot de fiksche en vlugge uitvoering zal geraken, welke deze Nos. in hun juist Tempo vereischen.

Om de leerlingen in de kleine tertsschalen ervaren te maken, is het noodzakelijk, dat de onderwijzer hen alle in dit Hoofdstuk beoefende eenstemmige Nos. in verschillende schalen doe transponeren. Vooraf is het echter noodwendig, dat hij hen ondervrage naar den rang der toonen, zoo als zij in de schalen op beide manieren voorkomen. De sext bijv. in *a* kleine terts kan *fis* en *f* zijn. De septime opwaarts is in beide schalen *gis*, doch nederwaarts is zij of *gis* of *g*. De beste manier is, hierin op deze wijze te werk te gaan; de onderwijzer zegt: wij zullen de schalen met de vergroote sekonde behandelen; wat is bijv. de terts, kwint, sext of septime in de schaal van *a*, *b*, *d*, *f* kleine terts, enz.? Vervolgens zegt hij: wij zullen overgaan tot de schalen met

verschillenden gang, op- en afwaarts; wat is bijv. de sext, septime, kwint of terts opwaarts in de schaal van *d*, *f*, *g*, *a* kleine terts enz.? Wat is de septime of sext afwaarts in de schaal van *b*, *fis*, *es*, *g* kleine terts enz. Op deze wijze kunnen zij, die reeds zoo gewend zijn spoedig de afstanden te berekenen, zich weldra genoeg bekwamen, om tot de bewuste transpositiën over te gaan.

Het is allernuttigst, die getransponeerde Nos., in zoo verre zij binnen het bereik der stemmen blijven, door de leerlingen te laten zingen. Hierdoor echter zullen zij dikwijls dubbel-mollen en kruisen ontmoeten, die door hunnen naam van twee syllaben niet op éénen toon te zingen zijn. Hoe weinig vloeijend ook deze namen zelfs voor het spraakgebruik zijn, en onmogelijk om bovengenoemde reden, zonder wijziging, voor den zang kunnen dienen, zoo behooren zij evenwel tot de Duitsche notenleer. Wanneer dus zoodanig eene noot genoemd wordt zonder aan maat verbonden te zijn, kan zij haren oorspronkelijken naam behouden. Voor den zang evenwel, of voor het noemen in de maat, kunnen de namen als volgt verkort worden:



Behalve dat deze dubbele voorteekenen veel minder voorkomen dan de enkele, zijn ook de leerlingen reeds ver genoeg gevorderd om, zoo als het volgend Hoofdstuk leert, de toonen op eene algemeene syllabe te zingen. Voor het vervolg dus vervalt hierdoor de zwarigheid van zelve. Evenwel is het thans noodzakelijk, dat zij ook al de schalen zingen,

waarin zoodanige noten zijn. Ook die oefeningen, waarin zij door transpositie ontstaan, kunnen des noods wat langzamer gezongen worden, indien de uitspraak der ommestaande namen eenige onduidelijkheid te weeg bragt. Wij moeten het tevens als hoogst nuttig aanraden, dat de onderwijzer gedurende den gang der volgende Hoofdstukken de leerlingen nu en dan eenige oefeningen in de maat late noemen, waarin door transpositie vele enkele en dubbele voorteekenen voorhanden zijn. Hierdoor onderhouden zij de snelle uitspraak der noten, en bekwamen zich nog verder in het hierboven geleerde. Daarenboven moeten zij ook met andere muzijksleutels bekend worden, in welke de zang der oudere muzijk algemeen vervaardigd is, en waarbij er zijn, die uitsluitend door eenige instrumenten gebezigd worden. Het noemen der hierboven gemelde oefeningen, in die sleutels overgebragt, heeft dan eene dubbele strekking.

De G-sleutel is meer dan voldoende voor den geheelen omvang der Alt- en Sopraanstemmen. Doch na het tijdperk der stemverandering, als wanneer de jongensstemmen (meestal in den ouderdom tusschen 14 en 18 jaren) allengskens een octaaf gezakt zijn, en de volheid der mannenstemmen hebben verkregen, is die sleutel niet toereikende om de ware diepte hunner toónen aan te duiden.

De Bas, die de lage mannenstem is, en in verhouding tot den Tenor (hooge mannenstem) staat, als de Alt tot de Sopraan, gebruikt den zoogenaamden Bas- of F-sleutel.[1] Zij is even zoo algemeen als de G-sleutel, en door deze beide sleutels kan men al de toonen voorstellen, die niet alleen de menschelijke stem, maar alle Instrumenten kunnen voort-

[1] Zeldzaam is de muzijk voor eene Basstem in de G-sleutel geschreven. Voor den Tenor is dit veel meer gebruikelijk. Doch daar zij beide een octaaf lager klinken dan de Alt- en Sopraanstem, zingen zij ook iedere noot van den G-sleutel een octaaf lager dan zij geschreven is.

brengen. De gezamentlijke omvang der laatsten houdt eenige octaven in, die door de volgende namen worden onderscheiden: Het Contra............octaaf.
" Groot...............".
" Klein ....".
" Eens.... gestreept...".
" Tweemaal....".......".
" Driemaal....".......".
" Viermaal....".......".

Het contra-octaaf gaat zoo laag, en het viermaal gestreept octaaf zoo hoog, dat men verwarring zoude veroorzaken, met die toonen door hulplijnen aan te duiden. Men houdt dus de gebruikelijke lage en hooge noten, en zet er het teeken 8°. onder of boven, als de toonen nog dieper of hooger gaan.

Bas of F-sleutel. kontra octaaf. c d e f g a b c
[1]
8°..............
groot octaaf.
klein octaaf. c d e f g a b c
eens gestreept octaaf.
tweemaal gestreept octaaf.
8°....................
driemaal gestreept octaaf.
viermaal gestreept octaaf.

Bovenstaande is de omvang der meeste hedendaagsche Piano-Forte's. Meestal, als de toonen zoo hoog gaan, zet men het 8°. reeds boven het tweemaal gestreept octaaf. Om een duidelijk overzigt te geven, hebben wij geheel het octaaf van

[1] Deze noot, ons bekend als de lage *a* in den G-sleutel, wordt door het teeken van den Bas-sleutel eene *c*, die twaalf toonen dieper is. Hier echter wordt die *c* nog een octaaf lager, doordien er 8°. onder staat.

iedere toonladder denzelfden naam doen dragen. Evenwel is de laatste toon van ieder octaaf de eerste van een volgend. Zoo is de laatste *c* van het contra-octaaf, groot *c*. De laatste *c* van het groot octaaf, klein *c* enz. Na het reeds gemeld tijdperk der stemverandering, die ook aan de vrouwelijke Alt en Sopraan meer volheid en eenige toonen meer omvang geeft, kan men rekenen, dat de menschenstem gemiddeld drie en een half octaaf doorloopt, die ongeveer op de volgende wijze gerangschikt kunnen worden.

f g a b c d e f
Bas.....
g a b c d

c d e f
Tenor [1]..
g a b c d e f g a

Alt.....

Sopraan.

De *c*, *d* van de Bas boven de vijfde lijn, zijn dezelfde toonen als de *c*, *d* van den G-sleutel onder de eerste lijn. Dus zouden ook de toonen van den Tenor, die in den Bassleutel geschreven zijn, van *c* af boven de vijfde lijn, aldus kunnen voorgesteld worden.

gelijk aan

[1] De Tenor is hier in den Bas-sleutel geplaatst, doch hij heeft, even als alle andere stemmen, eenen eigendommelijken sleutel, dien wij later zullen leeren kennen. Evenwel wordt die stem, zoo als wij reeds gezegd hebben, dikwijls met den G-sleutel gezongen.

Bovenstaande rangschikking der stemmen kan gewijzigd worden. Er zijn mannenstemmen, die hooger of lager zingen, en door de falset, als overblijfsel der jongensstem, kunnen nog hoogere toonen verkregen worden. [1] Er zijn Alten, die nog eenen toon lager, Sopranen, die nog eenen toon hooger zingen. Daarentegen zingt de Mezzo-Sopraan [2] bezwaarlijk hooger dan *g* boven de vijfde lijn, maar bereikt bijna met de kracht der Alt de *a* beneden de lijn.

Om de noten van den Bas-sleutel aan te leeren, kunnen de leerlingen eenige oefeningen, die niet hoog gaan, een octaaf lager in den Bas-sleutel stellen. Bijv. N°. 36, waarvan de beide eerste maten dan aldus zouden wezen.



[1] Voor dit doel zoowel als voor het vermijden van inspanning, hebben wij, als voorzorg, bij de jongensstemmen er op aangedrongen, niet hooger dan *g* met borststem te zingen. Met de stemverandering wordt de borststem der jongens-Alten aanmerkelijk voller, en breidt zich, als de Alt Tenor wordt, nog ettelijke toonen dieper uit. De hoogste toon in de borststem des Tenors is dan nog diezelfde *g*, vanwaar hij als Alt in de falset overging, welk register hem geene inspanning heeft gekost, en hem dus nog zuiver bijblijft, doch wat minder schel en voller wordt. Wordt nu de Alt Bas, dan zakt ook het borstregister, en het wordt hem al meer en meer moeijelijk, de gewone borsttoonen te zingen. Allengskens moet hij nu niet *g*, maar *f*, *e*, *d* als hoogsten borsttoon aannemen, naar gelang hem het zingen in dat register moeijelijk wordt, en daarentegen trachten de hoogere toonen met falset voort te brengen. Het is den onderwijzer nadrukkelijk aanbevolen, zoo veel mogelijk hiervoor te waken; hij dient dikwijls naauwkeurig te onderzoeken, wanneer dit tijdperk (hetzij met 13, 14 of 15 jaren) begint, dat zich meestal zoowel door heesche spraak als heeschen zang aankondigt. Hij moet dan den leerling aanraden, vooral niet te sterk te zingen, zoo mogelijk bij iedere les afzonderlijk zijne stem beproeven, en hem die toonen in falset laten zingen, die hij begrijpt dat hem in het borstregister moeijelijk vallen.

[2] Eene stemsoort tusschen Sopraan en Alt.

Als zij in de kennis van dezen sleutel meer ervaren zijn, moeten de transpositiën der kleine terts-toonaarden, tevens in den Bas-sleutel geschieden. De getransponeerde Nos. kunnen dan een of twee octaven lager opgegeven worden, naar gelang de noten hoog of laag gaan.

TWAALFDE HOOFDSTUK.

HET ZINGEN DER TOONEN OP DE SYLLABE LA. TOONBUIGING. OMKEERING DER DOMINANTEN. VERSPREIDE LIGGING DER AKKOORDEN.

Door de beoefening van al het voorgaande, en de juiste opvolging der voorgeschrevene leerwijze, kunnen de leerlingen thans geacht worden, voldoende bedrevenheid te bezitten in het treffen der toonen met hnnne notennamen. De bekwaamheid echter, die den waren zanglezer kenmerkt, bepaalt zich niet enkel tot het voortbrengen der klanken, maar vereischt tevens het onmiddellijk toepassen der woorden op de toonen eener melodie. Op elke syllabe dier woorden worden een of meer toonen gezongen. De zanglezer moet dus met eenen snellen blik het woord lezen, de noten overzien zoo als zij boven de syllaben gerangschikt zijn, en de toonen denken aan die noten eigen, hetgeen, ten gevolge der leerwijze, voornamelijk bevorderd wordt door het berekenen der afstanden. Die afstanden nu kunnen niet juist berekend worden zonder gedachten aan de noot.[1] Met het zingen der notennamen,

[1] Hierin ligt mede het onvoldoende der Methoden, die, nadat de leerling de noten en hunne waarde van buiten geleerd heeft, hem van den aanvang af de syllabe *a* of *la* laten gebruiken. Hij leert nimmer snel de noten lezen, en dus vestigen zij zich ook niet vast in zijne gedach-

is de gedachte natuurlijk daarop gevestigd, maar de zanger, die de melodie terstond met den tekst zingt, mist deze hulp. Om die reden moet, bij zijne kennis in het notenlezen en het daaraan verbinden der klanken, het zien der noot en de voorstelling van haren naam dezelfde zaak zijn.

Meestal valt het den leerling in den aanvang moeijelijk, de toonen te zingen met andere woorden dan hunne notennamen. De klank der vreemde syllabe verstrooit de gedachte aan de noot. Echter kan wel het ongewone hem vooreerst verwarren, maar zal hem de verkregen ervarenheid niet benemen, en allengskens zal het hem ook eigen worden, zijne aandacht op woorden en noten te gelijk te vestigen. Zoo als dus het *zingen der noten* hem tot de kennis der intervallen gebragt heeft, moet hij zich thans oefenen, die kennis op ander syllaben toe te passen. Daarenboven kan het zingen van vele toongroepen op een enkel woord, zoo als zij dikwijls in liederen en zangstukken voorkomen, niet met de notennamen beoefend worden, daar ieder noot op zich zelve een woord is. De sijllabe *la* beschouwen wij als wel het meest geschikt om die namen te vervangen in alle volgende oefeningen, en zoowel den leerling tot het zanglezen met een gegeven tekst voor te bereiden, als hem tot eenen hoogeren graad van stembuiging op te voeren.

Als eerste middel tot het leeren ontberen der notennamen, is het nuttig, dat de onderwijzer de intervallen, die de schaaltoonen onderling vormen, door aanwijzing van

---

ten. Doordien hij in de verschillende toonaarden geen kruis of mol *noemt*, blijft hij er altijd onzeker in, en daarom ook even onzeker in de afstanden. Onder begeleiding der Piano-Forte zingt hij eenen toon na, die hem in het akkoord wordt aangegeven. Zonder die ondersteuning zou hij dien niet kunnen vinden, omdat hij niet trapswijze geleerd heeft zelf den toon te zoeken, en zich rekenschap te geven van de verandering der intervallen, door de voorteekenen van iedere schaal.

cijfers late zingen. Op deze wijze moet enkel het denkbeeld van den afstand den leerling in het treffen der toonen voorlichten, daar geene voorstelling van noten hem hierin behulpzaam kan zijn. De sijllabe *la* wordt op ieder interval toegepast, en de onderwijzer dient vooreerst de toonen minstens eene halve noot te laten aanhouden in een gematigd Tempo, opdat de leerling den tijd hebbe, den klank der intervallen in zijne gedachten voor te bereiden. Den grondtoon, waarmede iedere oefening in cijfers aanvangt, kan de onderwijzer in zoo verre naar zijne verkiezing aangeven, als de hoogte of laagte des toons geene aanleiding geve, dat door de volgende cijfers de stem buiten hare grenzen gevoerd worde. Het is daarom noodzakelijk, dat hij zulks vooraf naar den hoogsten of laagsten toon beoordeele, en dus de opvolging der cijfers naauwkeurig naga.

Even als bij de transpositiën met cijfers (zie IIe. Dl. blz. 47), duidt het enkele cijfer een klein, en het cijfer met een accent of streepje het groote interval aan. Wanneer tusschen de cijfers een streepje regts afhellend geplaatst is, wordt het interval nederwaarts gezongen. In het volgend voorbeeld van cijfers, door noten opgehelderd, zal een en ander duidelijker blijken.

1. 4. 3'. 2'. 2\3\2'. 𝄐 6'\3'\3\3'\3. 4\5'.

Stellen wij nu, dat de onderwijzer *c* heeft aangegeven, dan is de zang met halve noten aldus:

kl. kwart. gr. terts. gr. sek. kl. sek. kl terts. gr. sek.
la la la la la la la
gr. sext. gr. terts. kl. terts. gr. terts. kl. terts. kl. kwart. gr. kwint.
la la la la la la la

Als door dit voorbeeld den leerlingen het gebruik der cij-

fers verklaard is, kunnen de volgende opgaven, op het bord geschreven, ter beoefening dienen. Om den blik des leerlings beter te vestigen en verwarring te voorkomen, is het raadzaam, dat de onderwijzer de cijfers, die gezongen worden, met den vinger aanwijze, terwijl de leerlingen door eenen maatslag van vier kwarten aan iederen toon den juisten tijd van eene halve noot kunnen geven. Waar zij in het aangeven van den toon falen, zingt hij hun nog eens den voorafgaanden voor (doch zonder den notennaam) en laat hen vandaar af den gemisten toon zoeken. [1]

1. 3. 4\2. 4\6\2. ⌒ 2\3. 6\2. 3. 2. 1\2. ⌒ 2\3\2. 2\5. 4\5.

1. 4\2. 4\7. 2. 3\2. ⌒ 4. 3. 2. 3\2\8. 4. ⌒ \2. 6\7. 6\7. 4\2\2. ⌒ 1. 6\7. 5\2\6. 2.

1. 5. 6\3\6. 4\7. ⌒ 6\3. 4\6\2. 5. 1\2. ⌒ 6. 3\7. 4. 3\6. 3\2. ⌒ 4\6. 4\6. 4\5. 2.

De onderwijzer, die aanvankelijk door ongewoonte eenige moeijelijkheid mogt ondervinden met deze minder duidelijke voorstelling der toonen, doet wel, met de intervallen als noten voor zich zelven op het papier te stellen, om, waar hij eenigzins mogt twijfelen, zich beter van het juiste of onjuiste toontreffen der leerlingen te verzekeren. Behalve de bovenstaande opgaven wordt het aan hem overgelaten nu

---

[1] Over het geheel ga de onderwijzer hierbij te werk in den geest der geheele Methode. Hij moet de leerlingen niet alleen opmerkzaam maken, dat zij fout zingen, maar ook welk interval zij in plaats van het verlangde gezongen hebben. Hierdoor wordt het onderscheid hun duidelijker, en de indruk eens verbeterden toons sterker. Het blijkt hieruit, dat de onderwijzer voor deze taak veel gehoorkennis moet hebben, en slechts door veelvuldige zelfoefening daartoe kan geraken.

en dan eenige cijfers, *de schaaltoonen* voorstellende, naar zijn goedvinden ter beoefening op te geven, of wel de intervallen van eene of andere melodie hiertoe te bezigen, die, al ware zij ook niet geheel onbekend, in de meeste gevallen, door het zingen van even lange noten, onkenbaar zal worden.

De moeijelijkheden, die tot het juiste toontreffen en zuiver zingen der oefeningen te overwinnen waren, lieten tot dusverre geenen tijd over, de zoogenaamde *voordragt* der toonen geregeld te behandelen. Wij achten ook thans eerst, nu de leerling in de kennis der intervallen zooverre gevorderd is, dat hij ook tevens zijne aandacht aan den goeden smaak kan wijden, het tijdstip daartoe geschikt. Daarenboven kan het onderscheid tusschen het slepen en afstooten der toonen, dat dikwijls zulk een aanmerkelijk aandeel in de voordragt heeft, met het zingen der notennamen onmogelijk blijken.

Een toon kan sterk of zacht gezongen worden, of van het zachte tot het sterke, en omgekeerd, van het sterke tot het zachte overgaan. In het juist aanwenden van dit middel is de meeste uitdrukking bij den zang gelegen, en dit is daarom ook voor den Solo- en Koorzanger eene studie van het meeste belang (zie Inleiding blz. 2).

Voor hen, die gewend zijn bij alle zangoefeningen aan de stem eene zekere gelijke mate van kracht te geven, of hoogstens een weinig blijkbaar verschil daarin brengen, dat dan nog onwillekeurig is, voor dezulken is het dikwijls moeijelijk de toonen zacht te zingen, zonder aanmerkelijk te zakken. Vooral is dit te vreezen, als, na eenen krachtigen zang, onmiddelijk zachte toonen moeten volgen. De oorzaak ligt hierin, dat zij meestal, om zacht te zingen, den mond minder openen, waardoor de toon onduidelijker en lager wordt. Den onderwijzer zij dus bijzonder aanbevolen, reeds

bij de eerste oefeningen de leerlingen te gewennen, door eenen goed geopenden mond deze fout te voorkomen. [1]

Als eerste proeve kunnen de leerlingen de schaal N°. 1 der sekonden met eene zeer zachte stem zingen. Echter vervangt de syllabe *la* de notennamen, zoo als bij alle hier navolgende oefeningen het geval is. De teekens [2], die boven de noten staan, duiden de wijze van *voordragt* aan, die, zoo als blijkt uit de cijfers 1, 2, 3, enz., op verschillende manieren kan geschieden; zij zijn hier enkel boven den eersten notenbalk gezet, doch moeten in dezelfde verhouding ook op de overige noten toegepast worden.



Daarna wordt N°. 3 der sekonden beoefend als volgt:

---

[1] Het zingen in de falset, dat, zoo als wij weten, bij jongens veel zachter toonen verwekt dan in het borstregister, wordt door hen het gemakkelijkst zuiver gedaan met eenen meer dan gewoon geopenden mond.

[2] Men gebruikt algemeen de teekens, die uit de verkorting van Italiaansche benamingen bestaan, en waarvan eene naamlijst der meest gewone achter dit Deel zijn gevoegd. Zoo is P (Piano), PP (Piano Pianissimo), F (Forte), FF (Forte Fortissimo), enz. Een zoodanig teeken is zoolang geldig, totdat een nieuw teeken ter aanwijzing geplaatst wordt. Getrouw echter aan de leerwijze, moeten de toonen *boven g*, waarbij F staat, slechts door de *meisjesstemmen sterk* gezongen worden. Wel kunnen de jongens de falset zooveel mogelijk versterken, doch mogen op geene wijze hooger dan gemelden toon het borstregister gebruiken.

1. F P F
2. F P F P F P
3. F P F P F P F P F P F P
4. P F P F P F P F P F P F

De navolgende proeven zijn N°. 4 en 5 der sekonden.

1. F P F
2. F P F P F
3. F P F P F P F P F P
4. P F P F P F P F P F

1. F P F P
2. F P F P F P F P
3. F P F P F P F P F P F P F P F P
4. P F P F P F P F P F P F P F P F

Bij de snelle opvolging der P en F, zoo als in bovenstaande proeven, kan de toon ligt onzuiver worden. Doch door het oplettend in acht nemen eener goede houding van den mond bij zachte toonen, zal de reeds zoo ver gevorderde leerling die zwarigheid spoedig overwinnen (zie blz. 28).

In de volgende eenstemmige N[os]. wisselen de P en F zich af. Het is niet ondoelmatig, dat de onderwijzer het laten noemen der intervallen aan den zang doe voorafgaan. [1]

N°. LXXI.



N°. LXXII.



---

[1] Over het geheel is dit zeer aan te prijzen, vooral bij oefeningen, die door toevallig veranderde of door vergroote en verminderde intervallen meer ingewikkeld zijn.





In de tweede maat van N°. LXXI is de kwart *c* aan eene zelfde noot in de derde maat verbonden, en in N°. LXXIII komen op verscheidene plaatsen verbindingen van dien aard voor. Daar twee noten aldus maar éénen toon uitmaken, zoo kan ook maar ééns daarop de syllabe gezongen worden. Behalve die ineensmelting van eensluidende noten, zal het in latere oefeningen blijken, dat alle noten, door een boogje verbonden, hoe veel zij ook in getal zijn, en hoe zeer zij in afstand verschillen, slechts op ééne syllabe toegepast kunnen worden.

De P en F moeten eerst in aanmerking komen, als de N^{os}. zuiver beoefend zijn. Alle oefeningen kunnen dus ook *voortaan* in den aanvang MF (Mezzo Forte) gezongen worden.

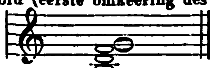
Het is voor den zanger van belang, niet geheel onbekend te zijn met de geluiden der drieklanken en dominanten benevens hunne omkeeringen. Hij, die uit de toonen zijner zangpartij weet af te leiden, dat hij de kwint, de terts of den grondtoon enz. van een akkoord zingt, en die door kennis en ondervinding zich eenigzins gemeenzaam heeft gemaakt met de natuurlijkste opvolgingen der akkoorden, heeft voorzeker in vastheid van toon iets vooruit boven dengeen, die enkel het treffen der intervallen tot leiddraad heeft, daar in het meerstemmige gezang de gang der tegenpartijen, wel verre van hem in verwarring te brengen, hem veeleer tot steun zal verstrekken. Om die reden is het nuttig, dat én de theoretische kennis der akkoorden, én hunne geluiden zoo veel mogelijk beoefend worden. Voor zoo verre zulks enkel opvolgingen van akkoorden betreft, ligt het niet buiten het bereik des leerlings, en in dien geest zijn de hierna volgende meerstemmige oefeningen eene eerste poging [1]. Vooraf echter moeten de leerlingen bekend zijn met de omkeeringen der dominanten, met welker leer de onderwijzer terstond na de behandeling van het voorgaande Hoofdstuk kan aanvangen. Op die wijze kunnen de kweekelingen, afwisselend met de zangoefeningen van dit Hoofdstuk, zich genoegzaam bekwamen om de akkoorden dier N^os^. te ontcijferen.

Door de omkeering der dominanten veranderen de akkoor-

[1] Eene hoogere opvoering behoort tot de kennis der compositie, en zou, wanneer men eene verklaring van het contrapunt wilde geven, den leerling op een terrein brengen, waar hem, bij de beknoptheid die wij bedoelen, slechts verwarring in plaats van opheldering zou verbeiden. Het is enkel ter verfijning van het gehoor, dat wij den zanger in deze eerste gronden der harmonieleer willen inwijden. Hierdoor kan hij door zijne eigene opmerkzaamheid eenig begrip krijgen van het onderscheid der geluiden, en kan hij ten minste een oppervlakkig denkbeeld erlangen van den harmonischen gang der muzijkstukken.

den even zoowel van naam als de drieklanken; zij hebben echter ééne omkeering meer dan deze, omdat het dominant-akkoord een *vierklank* is. Alle omkeeringen bepalen zich binnen den omvang van eene sext. Bij de eerste ligt de *terts* onder, eene terts hooger ligt de *kwint*, eene kwint hooger ligt de *septime*, eene sext hooger ligt de *grondtoon* des akkoords. Bijv.:

kwint-sext-akkoord (eerste omkeering des dominants van *c*.)

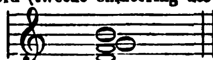


b terts. *d* kwint. *f* septime. *g* grondtoon.

De omkeeringen der dominanten worden genoemd naar de verhouding, waarin zich de *septime* en de *grondtoon* met den laagsten toon bevinden, omdat die beide toonen het meest den dominant kenmerken. Daar dus de septime hier eene *kwint*, en de grondtoon eene *sext* met den *laagsten toon* vormt, zoo heet dit akkoord ook het *kwint-sext-akkoord.*

Bij de tweede omkeering ligt de *kwint* onder, eene terts hooger de *septime*, eene kwart hooger de *grondtoon*, en eene sext hooger de *terts*. Bijv.:

terts-kwart-akkoord (tweede omkeering des dominants van *c*.)

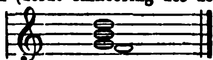


d kwint. *f* septime. *g* grondtoon. *b* terts.

Deze omkeering heet het *terts-kwart-akkoord*, omdat de septime en de grondtoon de *terts* en *kwart* van den *laagsten toon* zijn.

De derde omkeering heeft de *septime* zelve onder, eene sekonde hooger den *grondtoon*, eene kwart hooger de *terts*, en eene sext hooger de *kwint*. Bijv.:

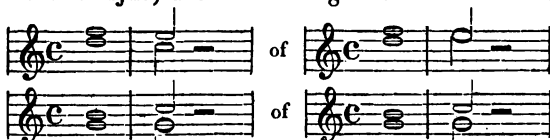
sekonde-akkoord (derde omkeering des dominants van *c*.)



f septime. *g* grondtoon. *b* terts. *d* kwint.

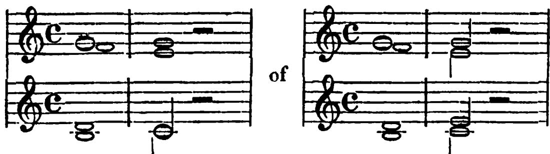
De septime is hier zelve de laagste toon; er blijft dus niets over dan den grondtoon te noemen, die hier de sekonde is, waarom dan ook dit akkoord het *sekonde-akkoord* heet.

Het dominant-akkoord, aldus uit de schaaltoonen gevormd, is op zich zelve wel een schoone, kernachtige zamenklank, doch geeft geene volkomen voldoening aan het gehoor, en wekt het verlangen op naar den drieklank des hoofdtoons, (eersten toon der schaal), waarin het natuurlijk wordt opgelost.[1] Voor deze oplossing hebben de *terts* en *septime* des dominant-akkoords eenen vasten gang. De eerste rijst eenen halven toon naar den *hoofdtoon*, en de tweede daalt eenen halven toon naar de *terts des hoofdtoons*, terwijl de kwint even zoowel naar den hoofdtoon als naar zijne terts kan voortschrijden. De grondtoon springt meestal op den hoofdtoon, doch om den drieklank voltallig te maken, kan hij liggen blijven, als wanneer dit laatste akkoord als kwart-sext-akkoord verschijnt, zoo als het volgende voorbeeld aantoont:

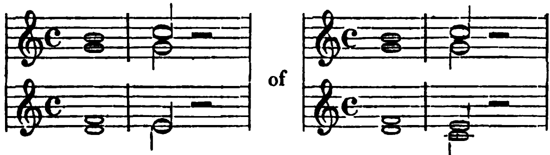


De omkeeringen van het dominant-akkoord wenden zich op dezelfde wijze naar het akkoord van den hoofdtoon, als:

kwint-sext-akkoord.

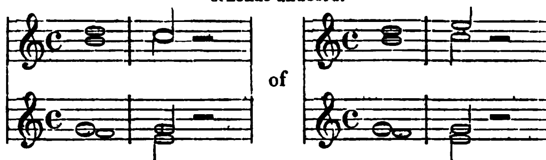


terts-kwart-akkoord.



---

[1] Iedere andere oplossing is eene verrassing, in welker gebied wij ons niet begeven kunnen, om redenen in de noot op blz. 33 vermeld.



Wij zien hieruit, dat door den vrijen gang van de kwint des dominant-akkoords eene verdubbeling in het octaaf van den grondtoon en de terts des drieklanks kan plaats hebben.

De leerlingen beoefenen deze omkeeringen en oplossingen even als alle vroegere akkoorden. De ondervragingen des onderwijzers zijn in dezer voege: Hoe ligt het kwint-sext-akkoord des dominants van....? Hoe lost het op? Hoe ligt het terts-kwart-akkoord of het sekonde-akkoord des dominants van....? Hoe lossen zij op? enz. Het is ook zeer nuttig, dat de onderwijzer deze of gene omkeering van een dominant op het bord schrijve en de leerlingen late opnoemen en oplossen. Als zij gedurende de behandeling van het voorafgaande in dit Hoofdstuk eenige vorderingen in de herkenning dier akkoorden gemaakt hebben, kunnen zij inmiddels met den zang der volgende oefeningen aanvangen.



[1] Alle driestemmige oefeningen in dit deel zijn met eene letter geteekend; alle vierstemmige met eene dubbele letter.





B.







Om deze driestemmige stukjes te zingen, moeten de leerlingen in drie partijen verdeeld worden. De hoogste en laagste meisjesstemmen kunnen dan de bovenste en middeltoonen zingen, en de jongensstemmen gezamenlijk de diepste. Wanneer het getal der jongensstemmen hiertoe betrekkelijk te groot is, kunnen eenige der minst diepgaande de middelpartij versterken. Om het leerzame te bevorderen, is het nuttig, dat iedere partij afzonderlijk door alle kweekelingen te zamen worde beoefend, voor zoo verre zulks in de hoogste en laagste toonen door allen doenlijk is. Vervolgens worden de partijen tegen elkander beproefd, en nadat de akkoorden zuiver stemmende zijn, het P en F toegepast. Dezelfde behandeling is ook dienstig voor *alle volgende meerstemmige* stukjes. Tevens is het zeer aan te raden, de leerlingen nu en dan eenige der akkoorden van deze en volgende oefeningen te doen opnoemen, als ook hen opmerkzaam te maken op het geluid van een of ander akkoord, en op het verschil daarvan bij zijne omkeering.

In A zijn enkel drieklanken en hunne omkeeringen, doch in B komen ook dominanten voor. Deze laatste kunnen bij eene driestemmige zetting niet voltallig zijn, daar zij eenen *vierklank* uitmaken.[1] De grondtoon en septime, als de duidelijkste kenteekenen dier akkoorden, moeten echter tegenwoordig zijn om als zoodanig erkend te kunnen worden. Even zoo is het moeijelijk den waren naam eens drieklanks, waar eene noot aan ontbreekt, te bepalen. Gaat er echter een dominant vooraf, dan is zulks over het algemeen niet twijfelachtig, doch niet zelden behoort er eenige kennis van compositie toe, om hierin zeker te beslissen. De onderwijzer zal dus wel doen, bij zulk eene onvolledige harmonie, de leerlingen te laten opnoemen, tot welke akkoorden, naar gelang der schaal, die zoude kunnen behooren.

Uit al hetgeen tot dusverre van de akkoorden behandeld is, hebben wij kunnen opmerken, dat de diepstliggende toon van een akkoord zijne ware hoedanigheid kenmerkt. Zijn naam ondergaat ook geene verandering, al worden de overige toonen onderling verplaatst. Bij den drieklank, waar de grondtoon onder ligt, de terts in het midden, en de kwint boven, kan ook de kwint in het midden liggen en de terts een octaaf hooger, terwijl dat akkoord toch *drieklank* blijft heeten; bijv.:

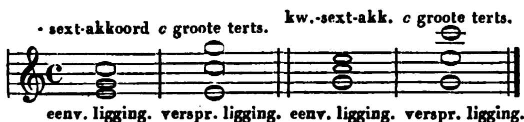


Het eerste echter zullen wij de *eenvoudige ligging*, het twee-

---

[1] De onderwijzer doe den leerlingen wel opmerken, dat uit de verdubbeling van eenen toon van den drieklank geen vierklank voortkomt, gelijk het dominant-akkoord, daar dit laatste uit *vier toonen van verschillenden rang* bestaat, en de verdubbeling geene verandering van den rang eens toons is.

de de *verspreide ligging* noemen. Evenzoo is het met het sext-akkoord en kwart-sext-akkoord; als:



De dominanten en hunne omkeeringen, eenen toon meer inhoudende dan de drieklanken, geven dus ook meer verschil in de verspreide ligging dan de laatste.



Naar de eerste wijze van verplaatsing in de verspreide ligging, volgt de terts, even als bij de eenvoudige ligging, terstond op den grondtoon. De tweede wijze, waar de kwint op den grondtoon volgt, geeft weder twee verplaatsingen, even als de derde wijze, waar de septime op den grondtoon volgt.

In diezelfde verhouding zijn de verplaatsingen van het kwint-sext-akkoord, terts-kwart-akkoord en sekonde-akkoord.[1]



[1] De voorbeelden zijn gezamentlijk in den G- en Bas-sleutel. Zoo ook moeten zij door de leerlingen in andere schalen bewerkt worden. Zij kunnen zich op die wijze met de verhouding van beide sleutels meer eigen maken.

dominant van *c* als terts-kwart-akkoord.

eenv. ligging. verspreide ligging.

dominant van *c* als sekonde-akkoord.

eenv. ligging. verspreide ligging.

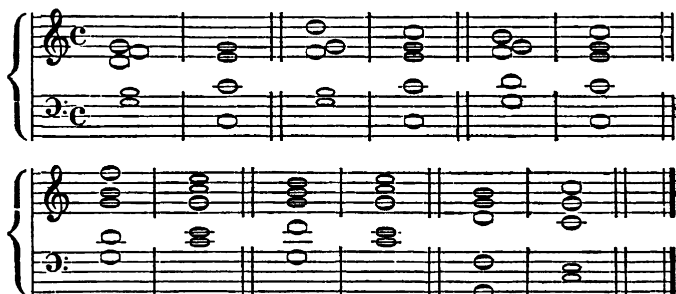
Wanneer van bovenstaande omkeeringen in de verspreide ligging de septime en terts den voorgeschreven weg gaan, en de grondtoon blijft liggen, dan is de oplossing in den drieklank of het sext-akkoord niet alleen voltallig, maar kan ook de terts of grondtoon daarvan verdubbeld worden. In die drieklanken, waarvan men even zoo goed den grondtoon als de terts kan verdubbelen, moeten wij aanmerken, dat de oplossing met verdubbeling van den grondtoon krachtiger is dan van de terts; bijv.:

verdubbeling der terts. verdubb. des grondt. verdubb. der terts.

verdubb. des grondtoons. verdubb. der terts. verdubb. des grondtoons.

Zal de oplossing van het dominant-akkoord zelf in den *drieklank* volledig zijn, dan zoude eene vijfde stem den grond-

toon verdubbelen moeten, om vervolgens als kwint des drieklanks te blijven liggen; bijv.:



De drie laatste liggingen des dominant-akkoords geven gelegenheid tot verdubbeling van terts en grondtoon te gelijk.

Zijn de leerlingen zoo bekwaam, dat zij alle dominanten en hunne omkeeringen in de eenvoudige ligging terstond herkennen of uit hun hoofd kunnen opnoemen, dan mogen zij overgaan tot de beoefening der *verspreide ligging*. Voor drieklanken, sext- en kwart-sext-akkoord zijn éénige schalen genoegzaam, daar die akkoorden in de verspreide ligging geene verplaatsing meer ondergaan (zie de voorbeelden op blz. 39). De dominanten echter en hunne omkeeringen laten zich op verschillende wijze verplaatsen, en het is nuttig, dat in álle schalen iedere verplaatsing, benevens de oplossing in den drieklank en zijne omkeeringen, door de leerlingen in hunne tusschenuren bewerkt worden.

Wanneer de onderwijzer mogt bespeuren, dat hierdoor van de inspanning hunner aandacht op eens te veel gevergd wierd, dan zoude hij vooreerst eenige dier akkoorden zonder hunne oplossingen tot taak kunnen opgeven. Na voldoende bewijzen van meer ervarenheid zoude hij dan ook die oplossingen daarbij verlangen kunnen. Met de volgende zangoefeningen, waarvan de akkoorden grootendeels in de ver-

wijderde ligging zijn, kunnen de leerlingen inmiddels aanvangen.

C. Andante.

AA. Andante Moderato.



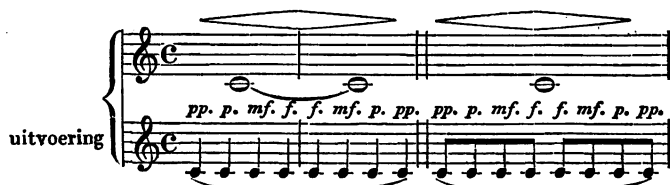
Bij de vierstemmige oefeningen kunnen de jongensstemmen, in twee partijen verdeeld, de 3e en 4e stemmen zingen. De 4e stem moet echter niet te zwak bezet zijn, daar meestal in die diepe toonen de kracht der altstem vermindert. Behalve dat voor de 3e partij een betrekkelijk kleiner getal jongens-altstemmen in die middeltoonen dezelfde kracht kunnen aanbrengen, zoo zouden daarenboven eenige der diepste meisjesstemmen die partij versterken kunnen.

De teekens, die als langwerpige driehoeken boven de noten staan, duiden het trapswijze versterken of verminderen der toonen aan. Als de lijnen zich van de linker- tot de regterzijde verwijden, dan vangen de toonen zacht aan en versterken zich; doch als zij zich regts vernaauwen, dan wor-

den zij sterk begonnen en allengskens verzwakt. De onderwijzer kan dit op de volgende wijze doen beoefenen.



De verschillende graden van kracht, die door de kwarten en achtsten zijn aangewezen, moeten volstrekt geene storing in den toon te weeg brengen, en zoodanig in elkander vloeijen, dat geen punt van afscheiding te bespeuren is. De maat moet zeer langzaam geslagen worden. Waar het teeken op eene halve noot staat, is natuurlijk de aangroeijing of vermindering des toons snel. Als dezelfde toon versterkt en verminderd wordt, is de aanduiding als volgt:



In AA zijn de teekens hier en daar boven verschillende noten geplaatst. Het onderscheid in kracht wordt aldus naar dezelfde verhouding op toonen van onderscheiden rang toegepast. Bijv. de eerste twee maten der eerste stem zoude men ook aldus beteekenen kunnen:



In eenige maten van C en AA zijn noten van verschillenden rang door een boogje verbonden. Zij worden, even zoo-

wel als noten van gelijken rang, op eene syllabe gezongen (zie blz. 32).

Alle zangoefeningen in dit Hoofdstuk bepaalden zich tot de schaaltoonen, en alle akkoorden waren ook enkel daaruit gevormd, zoowel om de leerlingen het ongewone zingen op de syllabe *la* niet te bemoeijelijken, als hen met de geluiden der natuurlijkste akkoorden bekend te doen worden. Het hierna volgende is evenwel met verhoogde en verlaagde toonen vermengd, waarvan de onderstaande cijfers de eerste proef zijn.

1. 3. 4\2. 2. 3. 2 𝄐 \3. 2\6. 4\6. 4. 2 𝄐 \3. 3. 2\3.
2\4. 3\2. 𝄐 3. 4. 2\6. 3\7. 2.

1. 5\3. 5\2\4. 3\2 𝄐 \5. 3. 3\2. 6\5. 2 𝄐 \3\3. 6\2.
1. 6. 1\2 𝄐 \2\5. 3\2\2. 5. 2.

1\2. 7\2\2. 5\6\2\2. 6\2\2. 2 𝄐 \3\2\2. 6. 2\5.
3\2\2\2. 8\5. 2. 𝄐 1. 3\2\3\3\2. 5\2. 1\5. 3\2. 3\5. 2.

N°. LXXIV.



N°. LXXV.





N°. LXXVI.

Allegro Moderato.



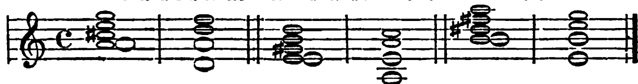
Als de toonen der bovenstaande cijfers tamelijk goed door de leerlingen getroffen worden, kan de onderwijzer hen de eenstemmige N°s. doen aanvangen. Hiervan moet echter naar gewoonte ieder N°. naauwkeurig beoefend zijn, voordat een volgend kan beproefd worden.

Even als de toevallige verhoogingen en verlagingen de natuurlijke opvolging der schaaltoonen doen veranderen, zoo ook kunnen zij invloed hebben op de *harmonie*, en vreemde akkoorden mengen tusschen die, welke uit de schaaltoonen

gevormd worden. In de onderstaande meerstemmige oefeningen komen zij voor. Daar echter al het tot dusverre behandelde in dit Hoofdstuk reeds veel inspanning van de leerlingen vordert, zoo is het beter, dat de wetenschappelijke kennis der akkoorden-gangen gedurende en in verband met de oefeningen van het volgende Hoofdstuk behandeld worden. Op die wijze behoeft de zang geene vertraging te ondergaan.

Voorloopig dient de onderwijzer hen evenwel te doen opmerken, dat de meeste dier akkoorden vreemde dominanten zijn, dat (zoo als blijkt) dominanten zich ook in kleine drieklanken kunnen oplossen, en dat alsdan de septime niet eenen halven, maar eenen heelen toon daalt, om de terts van den daaropvolgenden drieklank te vormen. Bijv.:

dominant. ***d*** **kl. terts. dominant.** ***a*** **kl. terts. dominant.** ***e*** **kl. terts.**



Vervolgens kunnen de leerlingen met de onderstaande zangoefeningen voortgaan.

D. Andante con moto.



E. Poco Allegretto.







p f > >

F. Moderato.

mf

la

[1] In dit stukje komen eenige korte noten voor, die niet tot het bestaande akkoord behooren. In het volgende Hoofdstuk wordt over zulke noten gehandeld.



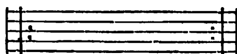
De accenten, waarmede eenige noten in F geteekend zijn, duiden aan, dat die toonen zeer kortaf moeten gezongen worden. De aanvang der eerste partij bijv. moet ongeveer op de volgende wijze uitgevoerd worden:



Ook de kwarten kunnen accenten hebben, en verkrijgen daardoor bijna het korte der achtsten. Deze wijze van voordragt wordt somtijds door het Italiaansche woord *staccato* (puntig) aangeduid.

Het teeken, dat na de achtste maat in E geplaatst is, wordt het *herhalingsteeken* genoemd, en duidt aan, dat de zang nog eens van den aanvang af moet herhaald worden. Moet de herhaling niet van den aanvang af geschieden, dan wordt het teeken ook daar geplaatst, vanwaar zij gevorderd wordt, met dat onderscheid, dat de stippen tusschen de lij-

nen aan de andere zijde der dwarsstrepen staan. De zang is dan besloten tusschen de beide volgende teekens:



Ditzelfde heeft plaats in F, alwaar het teeken na den eersten noot en na de vierde maat staat. Ook het tweede gedeelte dier oefening wordt, zoo als de teekens aanwijzen, herhaald.

Zoowel in E als in F, vinden wij aan het slot van het eerste gedeelte twee maten, waarboven de teekens 1a en 2a staan. Dit is de verkorte schrijfwijze van de Italiaansche woorden *prima volta* (eerste keer), en *seconda volta* (tweede keer). Na de eerste der beide maten is het herhalingsteeken geplaatst. Door een en ander wordt aangeduid, dat, bij de herhaling van dat gedeelte, de maat met 1a geteekend moet overgeslagen, en in hare plaats de maat 2a moet gezongen worden.

In het volgende vierstemmige N°. is de voorlaatste noot van de tweede Alt een *f* in het ongestreept octaaf. Indien er geen Alten tegenwoordig zijn, die dezen toon goed kunnen bereiken, dan kan daarvoor de *f* een octaaf hooger genomen worden.

88. Andante con moto.

Door de beoefening, in dit en het vorige Hoofdstuk opgegeven, kunnen de leerlingen zich het notenlezen in den Bassleutel eigen maken. Hiertoe kan de onderwijzer nog veel bijdragen, door nu en dan eenige in dien sleutel getranspo-

neerde oefeningen op het bord te schrijven en hen te laten noemen. Thans kan dezelfde wijze van beoefening ook voor den Tenor-sleutel toegepast worden. Ofschoon hij evenmin als de Bas-sleutel voor de vrouwenstem gebruikt wordt, zoo is het toch nuttig voor iederen zanger of iedere zangeres, met alle sleutels bekend te zijn. [1]

De Tenor-sleutel is de zoogenaamde C-sleutel, die dit figuur heeft, en die op de vierde lijn geplaatst, aldaar de *c* aanwijst, die bij den G-sleutel onder de eerste lijn staat. [2] Een octaaf lager als die *c* klinkt dus de eerste toon, waarmede het volgende voorbeeld aanvangt.



De twee laatste maten bijv. zouden daarom in den G-sleutel aldus zijn:



[1] Wij raden den onderwijzer aan wel het meest van den Bas-sleutel werk te maken. Voor de basstemmen wordt hij uitsluitend gebruikt, en als de jongens-Alten Bassen worden, zullen zij bij het koormuzijk voor hunne partij weinig anders dan den Bas-sleutel vinden. Over het geheel is het aanleeren van den Bas-sleutel zeer doelmatig. Bij de algemeenheid van het klavierspel, waarbij de kennis van Bas- en G-sleutel van evenveel gewigt is, kan het vlugge lezen in den Bas-sleutel, zoowel voor meisjes als jongens, eene gepaste oefening zijn.

[2] In de oudere muzijk vinden wij voor den koorzang meestal slechts twee sleutels, te weten den F-sleutel voor de Bassen en den C-sleutel voor de andere partijen. Voor de Tenoren, Alten en Sopranen staat deze laatste sleutel op verschillende lijnen, zoo als later blijken zal. Evenwel stelt de lijn, waarop hij geplaatst is, altijd denzelfden toon als de lage *c* van den G-sleutel voor.

Hieruit kan men opmaken, dat de Tenor-sleutel, in verhouding tot den G-sleutel, den negenden toon dieper aangeeft.

Alvorens wij eindigen, moeten wij nog eens tot den aanvang van dit Hoofdstuk terugkeeren. Zoo als wij daar gezegd hebben, strekken de oefeningen op de sijllabe *la* gedeeltelijk tot voorbereiding van het zanglezen op een gegeven tekst. Het zingen nu op woorden vereischt ook eene bijzondere aandacht ten opzigte der geschikte tijdstippen der ademhaling, daar een ongepast afbreken van den zin der woorden eenen onaangenamen indruk verwekt.

Om dit laatste te voorkomen, is het dikwijls noodzakelijk, den zang langer dan gewoonlijk in éénen adem vol te houden. In eenige N^os^. (37, 38 en 58) is reeds de beoefening daarvan te pas gekomen, maar vooral is dit (het besparen van den adem) eene studie, die, ook in betrekking tot de kracht des toons, bij de oefeningen op *la* beter is aan te wenden.

De zanger, die zich op het zoogenaamde besparen van den adem heeft toegelegd en daarin geoefend is, bezit een der eerste hulpmiddelen voor eene goede voordragt. Hij zingt kalm en blijft lang onvermoeid. Het veelvuldig ademhalen, waar het niet noodig is, is afmattend, vooral wanneer die inademing diep is. Voor korte zangen, met veel rustteekens doorvlochten, is eene ligte ademhaling voldoende. Doch waar de zang te lang onafgebroken aanhoudt, om in éénen adem voort te gaan, moet op het geschiktste punt zooveel tijd van eenen meer of minder langen noot afgenomen worden, als noodig is om weder adem te scheppen. Alsdan ook moet die inademing, om veelvuldige herhaling te voorkomen, zoo diep mogelijk zijn. Als de ligging der toonen op zich zelve niet te veel inspanning vordert, zijn, bijv. in een matig Tempo $\frac{4}{4}$ maat, vier maten te zingen in eenen adem, niet te veel gevergd. Voor lang aanhoudende noten, voor dragende, gevoe-

lige zangen, is tot het besparen van den adem evenwel eene bedaarde en kalme ademhaling noodig, wanneer zij zoo diep zal zijn, als tot eene rustige voordragt noodig is. [1]

---

[1] Wij zullen trachten de wijze van het besparen van den adem meer op te helderen, doch moeten ons daartoe eenige oogenblikken onledig houden met het beschouwen van eenige werktuigen der ademhaling.

De longen, die, wat aangaat hunne werking tot het voortbrengen van het geluid, dezelfde dienst doen als de blaasbalgen der orgels, zijn ter regter- en linkerzijde binnen de borst besloten. Naar gelang de longen door eene diepe inademing zich uitzetten, verwijden zich de wanden van de borst, hetgeen hoofdzakelijk wordt teweeg gebragt door het vermogen, dat de ribben bezitten, van zijdelings opgeligt te worden. Het middenrif, eene breede spier die de borstkas ondersteunt, wordt door die uitzetting tevens nedergedrukt en brengt op die wijze mede toe tot de ruimte, die de longen behoeven, in haren met lucht geheel gevulden staat. Wanneer dus de ribben snel terugvallen en het middenrif zich weder verheft, worden de longen van alle zijden geperst en de lucht met kracht uitgedreven.

Tot het besparen van den adem behoort daarom even zulk eene kalme in- als uitademing. Als beide niet regelmatig of afgebroken geschieden, worden de longen noch volledig gevuld, noch de adem lang binnengehouden. Voor eene goede inademing moet vooreerst de houding van het ligchaam in aanmerking komen. De schouders moeten een weinig terug getrokken, het hoofd regtop, de borst vrij en door geene te naauwe insluiting gedrukt zijn. Alsdan moet, met opgeheven borst, de ademhaling langzaam en langdurig volbragt worden, en nimmer hoorbaar zijn.

De longen aldus met lucht gevuld zijnde, moet de toon aangegeven worden en moet de adem langzaam, regelmatig en zonder schokken uitstroomen. Hiertoe is het noodig, de ribben zoolang mogelijk in den opgeheven staat te houden. Zij moeten niet meer dalen dan noodig is om den toon te onderhouden. De zanger, die geen acht geeft op dezen maatregel, verspilt veel adem en brengt die snelle uitstooting der lucht te weeg, waarvan wij hierboven gesproken hebben.

DERTIENDE HOOFDSTUK.

OEFENINGEN TOT MEERDERE VAARDIGHEID EN BUIGING DER STEM.
OVERGANGEN IN DE TOONAARDEN DER SCHAALDRIEKLANKEN.

Met het zingen van meer dan éénen toon op eene syllabe, kunnen voor de stem veel korter notenfiguren gebruikt, en kan er grooter snelheid van uitvoering erlangd worden, dan wanneer op iederen noot eene syllabe wordt toegepast, zoo als bij het zingen met de noten plaats heeft. De toonen kunnen sneller gezongen dan de syllabe uitgesproken worden. In het vorige Hoofdstuk zijn enkele een- en meerstemmige oefeningen voorgekomen, die, na eene aanvankelijk langzame beoefening, allengskens tot de snelheid van het aangewezen Tempo gebragt zijnde, reeds eene vaardigheid vereischten, die bezwaarlijk met het noemen der noten te verkrijgen zoude zijn. In dien geest hebben wij met de volgende N^os^. de verdere beoefening der stem voor. Hier vooral is het noodzakelijk, met een zeer langzaam Tempo te beginnen, opdat iedere noot eene gelijke duidelijkheid erlange. Het is dus raadzaam voor den onderwijzer, vooreerst de maat in achten te slaan, daarna den gewonen maatslag van vier kwarten aan te nemen, en van het Tempo Adagio af de oefeningen telkens iets sneller herhalende, tot het verlangde Tempo te bren-

gen. Zoolang de voordragt nog eenigzins onduidelijk is, moet het Tempo veeleer vertraagd dan versneld worden. De zoogenaamde keelvaardigheid wordt zelden zonder veelvuldige studie verkregen, en eenige toegeeflijkheid van den onderwijzer bij de eerste oefeningen, heeft dikwijls eene voortdurende onduidelijkheid, een zeker in elkander loopen der toonen bij zoodanige zangen ten gevolge. [1]

No. LXXVII.

Andante Moderato.



No. LXXVIII.

Moderato.



[1] Dit laatste is veelal oorzaak van de schijnbare verwarring, die er somtijds bij de uitvoering van eenige Fuga's der klassieke meesters plaats heeft.



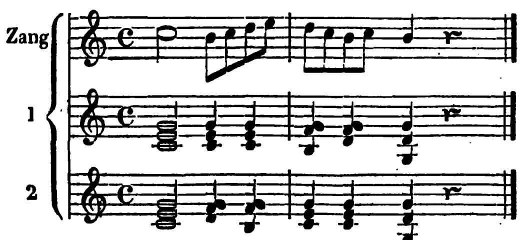
In de laatste der bovenstaande N^os^. zijn de teekens voor het slepen der toonen op tweederlei wijzen voorgesteld, dat is: voor twee en vier zestienden op iedere syllabe. Daar de eerste wijze wel het meest vermoeijend, maar voor het duidelijk voortbrengen der klanken het minst moeijelijk is, zoo moeten de leerlingen die het eerst beoefenen. Eenige oogenblikken tusschenpozing voor iedere herhaling dezer N^os^. en allen van dien aard, welke nog volgen, is noodzakelijk om afmatting te voorkomen. De snel opvolgende toonen en de poging om die duidelijk voort te brengen, vereischen, bij den ongeoefenden vooral, eene meer dan gewone inspanning. Voor het volgend N°., dat bijna geheel uit de toonen der schaalakkoorden bestaat, moeten wij zelfs aanbevelen, de beoefening niet dikwijls achtereen in eene les vol te houden, en dan nog telkens na eene behoorlijke rust, daar in die snelle zangen de sprongen veel vermoeijender zijn dan het meer loopende, dat wij in N°. LXXVIII ontdekken.

N°. LXXIX.



In de meerstemmige oefeningen A tot E van het vorige Hoofdstuk zijn alle toonen tegen elkander akkoorden, die of drieklanken, of dominanten, of hunne omkeeringen zijn. Na hetgeen wij van de akkoordenleer behandeld hebben, zijn ook geen vreemde toonen, die daar nog bij zouden kunnen gevoegd worden, denkbaar. In F en in de navolgende stukjes evenwel vinden wij bij de eerste stem korte noten, die op zich zelve niets met het bestaand akkoord gemeen hebben, tusschen de harmonische noten vermengd, in verband met welke zij gezamentlijk den hoofdzang uitmaken. Zij wor-

den wisselnoten en doorgaande noten genoemd. Zij zijn voor de vorming der zangwijzen eene afwisseling der akkoordtoonen, welker onderlingen afstand zij aanvullen en welker gebruik alleen op den duur eentoonig zoude zijn. Hun gezag steunt enkel op den indruk dier akkoordtoonen, waaruit zij voortvloeijen en waarvan zij afwijken, doch waarmede zij zich snel genoeg weder vereenigen, om dien indruk niet te doen verloren gaan. De *wisselnoot* komt op de intrede van het akkoord zelf, waaraan zij vreemd is, en lost zich op in eenen toon, dat akkoord eigen. Daarentegen volgt de *doorgaande noot* den akkoordtoon op, en zijne afwijking der harmonie is dus minder opvallend dan die van den wisselnoot, wijl geen toon aan den eersten indruk van het zuivere akkoord tegenstrijdig is. Het onderscheid is dus in dier voege, dat doorgaans de wisselnoten als ware het op de zware, en de doorgaande noten op de zwakke tijden voorkomen. Om die reden ook bepaalt het akkoord alleen het verschil dier noten, wijl in denzelfden zang, met het veranderen der akkoorden, ook hunne hoedanigheid verandert. In het volgende voorbeeld zien wij dit bevestigd.



Volgens de eerste wijze zijn de akkoorden van dien aard, dat in den zang de beide *c*, *c*, en de *e* der eerste maat akkoordnoten, en de *b* en *d* wisselnoten zijn. In de tweede maat echter zijn de *c*, *c*, doorgaande noten, en de *d* en *b* zijn akkoordnoten. Doch naar de tweede wijze zijn in de

eerste maat de *c*, *e*, doorgaande noten, en de *b*, *d*, akkoordnoten, terwijl in de tweede maat de *c*, *c*, akkoordnoten, en de *d*, *b*, wisselnoten zijn. Alle chromatische noten, die geene akkoordnoten zijn, worden naar dezelfde wijze gerangschikt, als:



De *b*, *cis* en *dis* van de eerste maat zijn doorgaande noten en de overige akkoordnoten. In de tweede maat zijn de *cis* en *dis* wisselnoten en de overige doorgaande en akkoordnoten.[1]

Het is zeer doelmatig, dat de onderwijzer nu en dan de leerlingen ondervrage over de soorten van noten, die de eerste partij der onderstaande oefeningen uitmaken, en welk akkoord zij gezamentlijk met de daartegenliggende partijen vormen. Het herkennen der akkoordtoonen tusschen de wissel- en doorgaande noten is dus hier het eerste vereischte.

---

[1] Men kan de verdeeling der akkoordvreemde toonen verder uitbreiden en ze nog op andere wijze toepassen, doch het is genoeg, dat de zanger door gehoor en verstand begrijpe, dat die snelle en korte afwijkingen toch den geest van het akkoord ademen. Het is genoeg, dat het hem duidelijk worde, waarom de waarde der notenfiguren in de verschillende partijen van een muzijkstuk dikwijls zoo onderscheiden is en waarom het niet noodig is (hetgeen hij ligt door de akkoordenleer zoude kunnen vermoeden), dat iedere toon der zangwijze een bijzonder akkoord bekomt. Eindelijk zal zijne kennis dier noten, hoe oppervlakkig ook, hem behulpzaam zijn om het akkoord te gissen, dat bij bij het meerstemmig gezang zijne eigene zangpartij hoort begeleiden. Wij zullen dus enkel den naam van doorgaande en wisselnoten geven aan alle toonen, die op boven beschrevene wijze vreemd aan het akkoord zijn.

G. Andante con moto.

p

la

p

p

mf

mf

mf

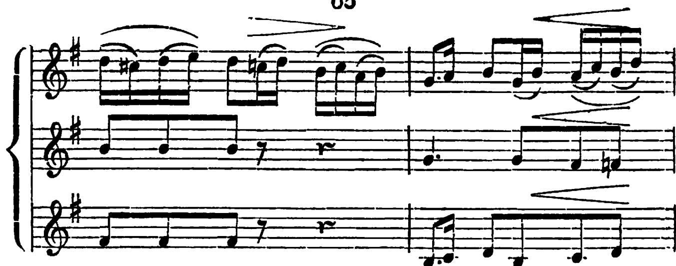
p

p

mf

mf

mf





II. Moderato.





[1] Met halve stem.




m f
m f


pp
pp







II.






p
p
p


f
f
f


p
p
p


f
f
f



Op de tweede kwart der eerste maat, oefening G bijv., zijn vier zestienden, die gezamenlijk de kwint van het akkoord, dat is de *d* in den drieklank van *g* uitmaken. De derde maat begint met vier zestienden, die de kwint van den drieklank van *d* voorstellen, en de laatste zestienden in die maat komen te zamen als de grondtoon van het sext-akkoord van *c* voor. In de zevende maat behooren de zestienden der twee eerste kwarten tot het sext-akkoord van *d*, en geheel de negende maat is de dominant van *a* kleine terts, die in de daaropvolgende maat wordt opgelost, enz. De overige noten, die niet tot de onderdeelen dier akkoorden behooren, zijn dus wissel- of doorgaande noten. [1]

---

[1] Daar het enkel het doel is, dat de leerlingen zich niet vergissen in het eigenlijk akkoord, en dus de akkoordtoonen vaardig leeren herkennen, zoo is het aanvankelijk van minder belang, als zij somtijds den naam der akkoordvreemde toonen met elkander verwarren. Echter ook hierin kan de onderwijzer allengskens meer naauwkeurigheid vorderen. Wij laten hier als een voorbeeld volgen de eerste zangpartij der oefening G, zoo als haar eenvoudige harmonische inhoud is, en hebben dus, in plaats van de zestienden, die wissel- en doorgaande noten zijn, de zestienden akkoordtoonen tot achtsten verlengd.



Wat de zangoefening aangaat der ommestaande stukjes, kan de onderwijzer die op de eenstemmige N^os^. laten volgen, nadat hij de hoedanigheid der akkoordvreemde toonen heeft uitgelegd. De beoefening van iedere partij afzonderlijk geschiedt weder door allen te zamen, zoo als ook bij alle volgende meerstemmige oefeningen moet plaats hebben. Vervolgens worden de partijen tegen elkander beproefd. De eerste zangpartij wordt dan met eene matige kracht gezongen, doch de beide andere partijen moeten zeer zacht en dragend zijn en den hoofdzang niet bedekken, maar als ware het stil ruischend daartusschen klinken. De teekens *f*, die hier en daar geplaatst zijn, moeten dan ook de toonen bij *die* partijen niet zoo veel versterken, als bij de eerste.

Het is zeer nuttig, dat de leerlingen nu en dan de partijen onderling verwisselen en beurtelings eerste, tweede en derde stem tegen elkander zingen. Daar evenwel de diepe stemmen, de eerste partij zingende, de hooge toonen daarvan niet zoude kunnen bereiken, zoo moeten de stukjes eenige toonen lager getransponeerd worden, en opdat de tweede en derde stem, die dan door de Sopranen en eerste Alten of tweede Sopranen gezongen worden, niet te laag zullen gaan, is de harmonie zoodanig ingerigt, dat die beide partijen ook een octaaf hooger kunnen voorgedragen worden. Als in de oefening G de eerste stem voor de Alten is, dan wordt het stukje in *bes*, *c*, *d* of daar tusschenliggende toonen op het bord geschreven, en komt dan bijv. in *c* aldus voor:

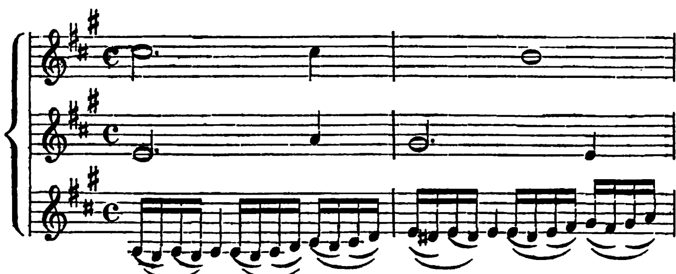




Zoo ook kan de oefening I in *e*, *f*, *fis* of *g* worden gezongen, en wordt op de volgende wijze bijv. in F opgeschreven:



De oefening H kan in *g*, *as*, *a* of *bes* opgeschreven worden. Doch daar de tweede stem, een octaaf verplaatst, te hoog zoude zijn, zoo kan de derde stem alleen een octaaf verplaatst worden, en dus de tweede stem, die onveranderd blijft, overspringen. Alsdan komt de oefening bijv. in *a* aldus voor:



In het hiernavolgend vierstemmig N°. CC, bestaan de beide bovenste partijen, die den hoofdzang uitmaken, bijna geheel uit triolen. In zulk geval, als geene vermenging met noten

der tweeledige verdeeling het overzigt der maat onduidelijk maakt, wordt dikwijls de eerste triool alleen door het cijfer 3 aangewezen, en niet zelden het cijfer geheel weggelaten.

CC.


3
3
3
3
3
3
3


p
3
3
3
3
3
p
3
3
3
3
3
p
p


f
3
f
3
f
f



De transpositie van deze oefening kan geschieden in *c*, *des* en *d*. De eerste en tweede stem wordt dan door de eerste en tweede Alten gezongen en de tweede en derde stem een octaaf hooger verplaatst voor de eerste en tweede Sopranen. Het stukje moet dan bijv. in *c* op deze wijze opgeschreven worden:



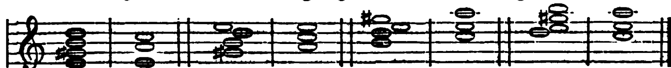
Uit de zamenstelling der kleine tertsschaal, die, zoo als wij die in het vorige Hoofdstuk hebben aangewezen, niet geheel bepaald is, kan men afleiden, dat ook de opvolging der akkoorden, uit haar gevormd, evenzoo min op dien vasten grondslag gebouwd is, noch die regelmatige verscheidenheid oplevert, als wij in de akkoorden der groote tertsschaal ontdekken. Het laat zich ligtelijk begrijpen, dat de schaal, die op verschillende wijze op- en afwaarts gaat, geen onveran-

derlijk akkoordstelsel hebben kan. Slechts uit de schaal met de vergroote sekonde kunnen eenige eigendommelijke drieklanken te zamen gesteld worden. De kleine terts en kleine sext, die, zoo als wij reeds op blz. 5 gezegd hebben, het ware kenmerk van den kleinen terts-toonaard zijn, beperken evenwel het onderling verschil en die afwisseling der drieklanken, die de groote tertsschaal oplevert, bijv.:

a, *c*, *e*......kleine......drieklank.
b, *d*, *f*......verminderde.....″
c, *e*, *gis*...................″
d, *f*, *a*......kleine...........″
e, *gis*, *b*....groote..........″
f, *a*, *c*.........″............″
gis, *b*, *d*....verminderde.....″



Wij vinden dus hier twee kleine, twee groote en twee verminderde drieklanken, terwijl op de terts *c* geen drieklank te vormen is, en zij dus slechts kan voorkomen als tertstoon van den hoofddrieklank en als kwint van den drieklank der sext. Ook in deze schaal is het dominant-akkoord op den vijfden toon, te weten: *e*, *gis*, *b*, *d*, en daar ons dit akkoord tot den drieklank des hoofdtoons terugbrengt, zoo moet zijne oplossing ook *a*, *c*, *e* zijn. Het eenige verschil, dat hierdoor met den dominant der groote tertsschaal ontstaat, is dat zijne septime hierbij eenen heelen toon afwaarts gaat (zie blz. 48), waarom hij voor het overige geheel daaraan gelijk is, als:



Doch uit de bijeentrekking der twee verminderde drieklanken, die alleen aan de kleine tertsschaal eigen zijn, wordt het volgende nieuwe akkoord te zamen gesteld.



Het bestaat, zoo als hieruit blijkt, uit drie kleine tertsen en heet *verminderd septime-akkoord*, omdat de grondtoon en zijne verminderde septime, die de hoogste toon is, zijne voornaamste kenteekenen zijn. In den kleinen terts-toonaard vervult dit akkoord dikwijls de plaats des dominant-akkoords, waarvan het afstamt, [1] en hiertoe lost het zich ook in den hoofddrieklank op. De grondtoon [2] rijst eenen halven toon,

---

[1] Door de zamenvoeging van den drieklank des vijfden toons en den drieklank van zijne terts en kwint, ontstaat het zoogenaamd none-akkoord, dat in den toonaard der kleine terts somtijds den dominant vertegenwoordigt. Zijne oplossing is ook even als de laatste en als het verminderd septimeakkoord.



De none (hier *f*) heeft een halven toon meer afstand dan het octaaf, zij heet ook in de kleine tertsschaal de kleine none, en is dus eigenlijk de kleine sekonde. Ook in de groote tertsschaal vinden wij in dezelfde verhouding het none-akkoord.



De none wordt hier groot genoemd en verschilt eenen toon meer dan het octaaf. Dit akkoord komt, volledig, veel minder voor dan de dominant. Veelal wordt de grondtoon weggelaten, als wanneer het slechts een septime-akkoord op de terts des none-akkoords is. In de kleine tertsschaal is *dit* het bovengemeld verminderd septime-akkoord. Daar wij slechts op het oog hebben de akkoorden te behandelen, die het *meest natuurlijk* in de groote en kleine tertschalen zijn, zoo kunnen wij ons in de omkeeringen der none-akkoorden niet begeven. Het verminderd septime-akkoord echter is zoo eigen aan den kleinen terts-toonaard, dat wij hiervoor eene uitzondering dienen te maken.

[2] De toon, dien wij hier grondtoon noemen, is eigenlijk de terts van het

de terts rijst eenen halven of daalt eenen heelen toon, de kwint daalt eenen heelen [1] en de septime eenen halven toon, als:

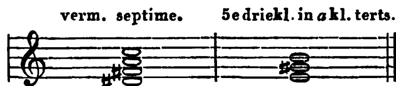


Zijne omkeeringen zijn in dezelfde verhouding als het dominant-akkoord.

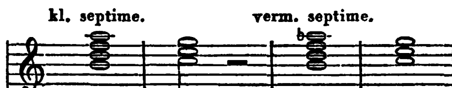
---

kleine none-akkoord, zoo als wij in de voorafgaande noot hebben aangeduid, en hoewel het verminderd septime-akkoord bijna zelfstandig genoeg is, om zijnen diepsten toon, waarop het is gebouwd, eenen grondtoon te noemen, ontleent evenwel dit akkoord zijnen oorsprong van den grondtoon des dominants. Uit deze bedenking ontstaat bij eenige Theoristen verschil in hunne beschrijving daarvan, die ook invloed op zijne benaming heeft. Daar in dit werk de akkoordenleer slechts middel en geen doel is, willen wij hierover niets bepaalds aanvoeren, maar enkel voorwaardelijk zijnen diepsten toon den grondtoon noemen, om daardoor zijne omkeeringen voor den leerling begrijpelijker te maken.

[1] Somtijds lost zich ook het verminderd septime-akkoord in eenen grooten drieklank op; bijv. bij wijze van overgang op den vijfden drieklank der kleine terts, als:

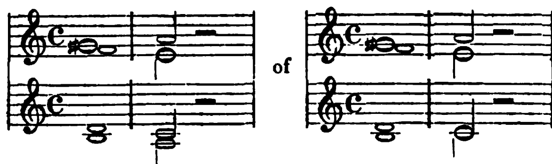


of wel in den grooten terts-toonaard in den hoofddrieklank zelven, als wanneer, in plaats van de kleine septime, de verminderde septime als toevallig Interval wordt gebruikt.



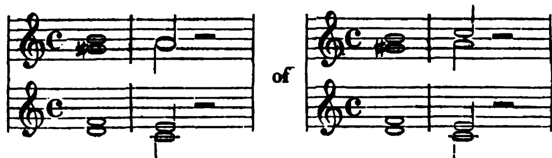
In beide gevallen valt de kwint van het verminderd septime-akkoord maar eenen halven toon.

Eerste omkeering van het verminderd septime-akkoord in *a* kleine terts.



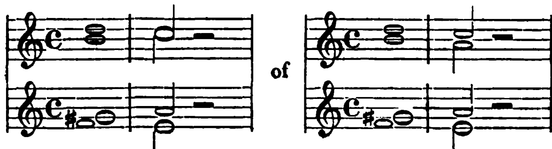
Om den naam dezer omkeeringen van dien des dominants te onderscheiden, wordt daarbij eene omschrijving gemaakt. Daarom heet dit akkoord het *kwint-sext-akkoord met kleine kwint en groote sext.*

Tweede omkeering van het verminderd septime-akkoord in *a* kleine terts.



Dit akkoord wordt genoemd het *terts-kwart-akkoord met kleine terts en groote kwart.*

Derde omkeering van het verminderd septime-akkoord in *a* kleine terts.



Dit akkoord draagt den naam van *sekonde-akkoord met vergroote sekonde.*

De onderwijzer doet wel, de leerlingen deze akkoorden in alle schalen te doen bewerken, als ook in de verwijderde ligging, die op dezelfde wijze kan behandeld worden als de reeds vroeger beoefende akkoorden, zoo men slechts naauwkeurig in acht neemt, ieder Interval den voorgeschreven weg te laten volgen.

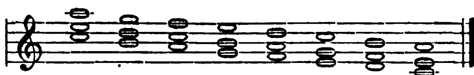
De zamenstelling der drieklanken uit de toonen der kleine

tertsschaal met de vergroote sekonde, heeft ons doen zien, dat de terts zelve geen grondtoon kan zijn, en dat dit reeds een bewijs is, dat die schaal ook harmonisch onvollediger is dan de groote tertsschaal (zie blz. 75). Echter is de schaal met verschillenden gang, op- en afwaarts, nog veel minder regelmatig en laat volstrekt geen bepaald toonstelsel toe. Trachten wij slechts hare klanktrappen als grondtoonen van drieklanken te beschouwen, om ons hiervan te overtuigen; doch voorloopig moeten wij daarbij opmerken, dat de groote sext (hier *fis*) in deze schaal slechts aangenomen is om het Interval der vergroote sekonde te vermijden, en dat zij enkel als doorgaande of wisselnoot kan voorkomen. Zij kan dus tot de vorming van eenen drieklank niet dienen.

Opwaarts: *a*, *c*, *e* ... kleine drieklank.
b, *d*, *fis*... niet toepasselijk, als zijnde strijdig met den toonaard.
c, *e*, *gis*...
d, *fis*, *a*... idem.
e, *gis*, *b*.. groote drieklank.
fis, *a*, *c*... niet toepasselijk als boven.
gis, *b*, *d*.. verminderde drieklank.

Afwaarts: *a*, *c*, *e*.... kleine drieklank.
g, *b*, *d*... groote "
f, *a*, *c*...... " "
e, *g*, *b*.... kleine "
d, *f*, *a*...... " "
c, *e*, *g*.... groote "
b, *d*, *f*. .. verminderde drieklank.

Dus *afwaarts* allen dezelfde drieklanken als in de schaal van *c*, waarom men, door enkel deze akkoorden te gebruiken, op welke wijze het dan ook zij, veelmeer den toonaard van *c* groote terts, als van *a* kleine terts in het gehoor heeft; bijv.:



Het dominant-akkoord *e*, *gis*, *b*, *d* echter, dat in de schaal opwaarts gaande aanwezig is, kan de harmonie weder naar *a* kleine terts terugleiden. Deze toonaard kan dus alleen met *modulatie* (overgang naar andere toonaarden) gebruikt worden, want de schaal zelve houdt die in. Zij levert om die reden ook veel meer verscheidenheid voor muzijkstukken op dan de schaal met de vergroote sekonde.

Wij verstaan onder *modulatie* het verlaten van den aangenomen toonaard der zangwijze of der harmonie voor eenen anderen toonaard. De zangwijze kiest alsdan eene andere schaal tot haren nieuwen weg, waarvan zij niet enkel de Intervallen volgt, maar waarvan zij ook met de haar begeleidende harmonie geheel het akkoordstelsel aanneemt. De overgang tot zoodanigen toonaard is het meest volledig, als die, ter juister tijd aangebragt, door zijn dominant-akkoord geschiedt, wijl dit akkoord het gehoor terstond tot den nieuwen hoofddrieklank geleidt. Zal daarom ook de eerste toonaard weder de heerschende worden, dan is zijn eigen dominant daartoe de zekerste weg.

Bij den aanvang van een muzijkstuk vestigt de hoofddrieklank den toonaard in de voorstelling van den aanhoorder, en die indruk blijft bestendig, hoeveel maal ook de overige akkoorden der schaal zich afwisselen. Bijv. als in *c*, dan eens de drieklank van *g*, dan eens van *a* of *d* kleine terts wordt gehoord, blijft toch de hoofddrieklank in het geheugen, en het gehoor vindt zich zelfs niet voldaan, voordat de sluiting daarin weder plaats heeft. Doch zijn de dominant-akkoorden voorafgegaan, die zich oplossen in de drieklanken van die *g*, *d* of *a* kleine terts, dan is het gehoor geneigd die toonen terstond als grondtoonen van schalen aan te nemen, en verplaatst zich dan geheel in den nieuwen toon-

aard. Wij weten dat de grondtoon eener schaal de eerste is, en dat daarop de hoofddrieklank of de drieklank van den eigenlijken toonaard gelegen is. De modulatie aldus volbragt zijnde, kunnen de harmonie en zangwijze geregeld dien toonaard volgen, totdat het dominant-akkoord (zoo als wij reeds gezegd hebben) den eersten en heerschenden toonaard weder terugroept. Hoe korter eene afwijking echter van duur is, des te levendiger, als zij ophoudt, is de herinnering aan een vorig standpunt. Daarentegen kan dit bij langdurige afwijkingen bijna geheel vergeten worden. In dat geval is de terugkeer des dominants-akkoords van den oorspronkelijken toonaard dikwijls even verrassend, als de eerste afwijking daarvan geweest is.

Uit hetgeen wij hierboven gezegd hebben, moet evenwel niet opgemaakt worden, dat het genoegzaam zij een of ander dominant-akkoord te voorschijn te roepen, om door zijn vermogen ons in iederen toonaard te verplaatsen, hoe verwijderd die ook zij. Gewis niet, hierdoor zou menigmaal een onaangename schok aan het gehoor toegebragt worden. Het verplaatsen in ver verwijderde toonaarden is meestal omslagtiger, zal het geleidelijk geschieden. Doch er bestaat eene verwantschap van toonaarden, waarin de overgang van den eenen tot den anderen het vloeijendste is. Hieronder behooren voornamelijk de toonaarden der schaal-drieklanken, die zich met den hoofd-drieklank en zelfs onderling het best vereenigen. [1]

---

[1] Tot de naaste verwantschap kunnen wij de paralel-toonaarden rekenen, bijv.: *c* groote terts tot *a* kleine terts, *g* groote terts tot *e* kleine terts, *f* groote terts tot *d* kleine terts enz. En zoo ook omgekeerd van de kleine terts tot hare paralel der groote terts. De toonaarden der groote schaal-drieklanken, bijv.: *c, f* en *g*, zijn even na verwant.

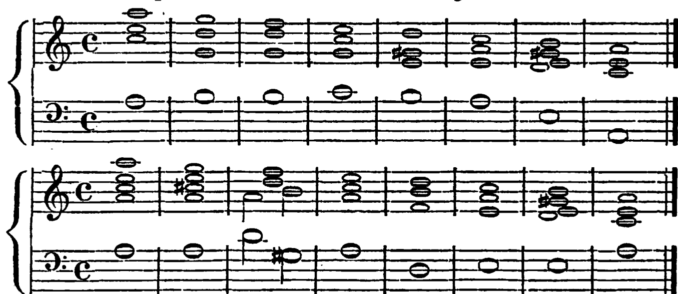
In het volgende Hoofdstuk zal het blijken, dat ieder groote terts-toonaard tot denzelfden toonaard der kleine terts zich ook gemakkelijk laat verbinden, bijv.: *c* groote terts tot *c* kleine terts enz.

Als bijv. in den toonaard van *c*, na den hoofd-drieklank *c*, *e*, *g*, de dominant *a*, *cis*, *e*, *g* verschijnt, lost zich dit akkoord op eene natuurlijke wijze op in den kleinen drieklank *d*, *f*, *a*, terwijl de groote drieklank *d*, *fis*, *a* eenen onverwachten, zoo niet eenen onaangenamen indruk zoude verwekken. Hetzelfde zou plaats hebben als een overgang in *a* of *e* groote terts door het dominant-akkoord werd gemaakt.[1] De oorzaak ligt hierin, dat de drieklanken van *d*, *a* en *e* in de schaal van *c* klein zijn, en daarom ook die kleine terts-toonaarden, de een meer, de ander minder, aan *c* verwant zijn. De onderlinge verwantschap, behalve met den hoofd-drieklank, is eenigzins voorwaardelijk. Tusschen de drieklanken der vierde en vijfde schaaltrappen of hunne paralellen is wel de grootste afstand. Zoo zijn bijv. in *c* de groote terts toonaarden *f* en *g*, of die hunner paralel-toonen *d* en *e* kleine terts, van elkander wel het meest verwijderd. De oorzaak hiervan is, dat *g* groote en *e* kleine terts, beide eene verhooging (*fis*) in de schaal hebben, terwijl in *f* groote en *d* kleine terts eene verlaging (*bes*) gevonden wordt. Als dus de hoofd-drieklank of zijne paralel hier tusschen niet als middelweg gebruikt wordt, is deze overgang evenzoo ruw als wij hierboven gezegd hebben van den overgang des hoofd-drieklanks *c*, *e*, *g*, op den grooten drieklank *d*, *fis*, *a*.

Ieder vreemd dominant-akkoord dat bij eenen bestaanden toonaard intreedt, is eene afwijking. Hetzij dat bij de oplossing eene reeks van toongangen volgt, die den nieuwen toonaard toebehooren, hetzij dat terstond na de oplossing de vorige toonaard hersteld wordt. Wij hebben reeds gezegd dat de verschillende drieklanken eener schaal den indruk des

[1] Somtijds kunnen door de rigting der zangwijze en de ligging van het akkoord, zoodanige overgangen veel verzacht worden. Dit behoort echter tot eene hoogere graad van kennis, en is daarom toch altijd min of meer verrassend.

hoofddrieklanks niet verzwakken (zie blz. 80). Doch als hunne dominant-akkoorden die drieklanken voorafgaan, dan zijn zij eene reeks van modulatiën, die dien indruk wel *verzwakken*, maar te kort zijn om den eersten toonaard geheel te vergeten, en zich die niet, bij iedere intrede van zijn eigen dominant-akkoord, als een welkomen bekende te herinneren.[1] Zoodanige modulatiën komen ook in de kleine tertsschaal met verschillenden gang afwaarts, waarvan wij hieronderstaande een paar voorbeelden laten volgen:



De *g* is vreemd aan het gehoor in de akkoorden der kleine tertsschalen, en *moet* eenen overgang veroorzaken, daar in den dominant de *gis* aanwezig is. Tot welk akkoord die toon dus behooren zal, is onbeslist, zoo hij slechts gelegenheid geve de harmonie terstond naar den hoofd-drieklank terug te brengen.[2] In het eerste voorbeeld leiden de toonen *g* en *f* de modu-

[1] Een overgang naar den toonaard der kwint kan dikwijls zoo kort en eenvoudig aangebragt worden, dat bij alleen het opmerkzaam oor treft. Als de harmonie in dien nieuwen toonaard dan niet vertoeft, kan dikwijls de drieklank des hoofdtoonaards zeer gemakkelijk weder invallen zonder bemiddeling van het dominant-akkoord.

[2] Hetgeen hier gezegd wordt, geldt alleen als tegen iederen schaaltoon een akkoord wordt geplaatst. Bij eenen meer of minder snellen gang, kan die toon ook als doorgaande of wisselnoot beschouwd worden. Alsdan is de modulatie geene vereischte.

latie naar *c*, die de paralel van *a* kleine terts is. Vandaar af voert het dominant-akkoord dien toonaard weder in. In het tweede voorbeeld is de *g* de septime van den dominant van *d* kleine terts, die een der schaal-akkoorden is, en nog eer de *f* (terts van laatstgemeld akkoord) geeindigd is, brengt het verminderd septime-akkoord den hoofd-drieklank weder aan.

Om den onderwijzer zooveel mogelijk voor te lichten, hebben wij eenige uitbreiding aan het denkbeeld van afwijking gegeven. De hoofdzaak evenwel, die den leerlingen ten verstande moet gebragt worden, is in het korte deze: dat ieder vreemd dominant-akkoord eenen vreemden toonaard verwekt. Dat alle toonen eener schaal dus ook *grondtoonen* van schalen of toonaarden kunnen worden, als de dominant-akkoorden dier schalen voorafgaan. Dat eindelijk de kleine tertsschaal in haren verschillenden gang *afwaarts*, noodzakelijk eenen oogenblikkelijken overgang tot eenen anderen toonaard ten gevolge moet hebben, omdat haar tweede toon reeds eene ontkenning van het dominant-akkoord is, zoo als de beide gegeven voorbeelden bewijzen. De onderwijzer dient het denkbeeld van modulatie den leerlingen op te helderen, door de overgangen aan te toonen, die in *eene* der oefeningen van D af voorkomen. Zij kunnen daarna die overgangen in de overige oefeningen zelve opzoeken, en zulks herhalen nadat zij die in eenen anderen toon getransponeerd hebben. Wij zullen hier, voor de duidelijkheid onzer meening, de *overgangen* van BB nagaan, opdat de leerlingen in dienzelfden geest met de overige N^os^. kunnen te werk gaan.

In de eerste vijf maten blijven de akkoorden enkel in den toonaard van BES, doch in de zesde maat treedt de dominant van F voor in de verspreide ligging *c*, *g*, *bes*, *e*. Met het volgend akkoord, dat op de helft der tweede kwart komt, zijn de achtsten *c*, *e*, *bes*, *c* de herhaling van den dominant met verdubbelden grondtoon, doch zonder kwint. Het

lost zich op in het kwart-sext-akkoord van F, *c*, *f*, *a*, *c*, en op de laatste achtste der maat bereidt het sekonde-akkoord *bes*, *e*, *g*, *c*, de oplossing in *f* voor, die als sext-akkoord *a*, *f*, *c*, op de eerste achtste der volgende maat verschijnt; op de tweede achtste wordt ditzelfde akkoord bedoeld, hoewel de kwint afwezig is en slechts grondtoon en terts verdubbeld zijn. De overgang in den toonaard *f*, die nog meer volledig zoude geweest zijn, als hij met den drieklank in plaats van met het sext-akkoord was geschied, is daarom niet minder beslissend door de voorafgaande dominant-akkoorden. Evenwel blijft de zang niet lang in den nieuwen toonaard, want nadat op de tweede kwart het akkoord van *f* als kwart-sext-akkoord *c*, *f*, *a*, *f* is herhaald, treedt op de derde kwart de dominant van *d* als kwint-sext-akkoord *cis*, *g*, *a*, *e* in, dat zich op de eerste achtste der volgende maat in den kleinen drieklank *d*, *f*, *a*, *d* oplost. De harmonie blijft twee maten lang in dezen toonaard, doch op de tweede achtste der tiende maat voert de dominant van *bes*, als terts-kwart-akkoord *c*, *f*, *a*, *es*, den hoofd-toonaard weder in. Met de veertiende maat echter vinden wij eenen nieuwen overgang door den dominant van *c*, die zich op de twee eerste kwarten der maat als kwart-sext-akkoord van *g* groote terts, *d*, *g*, *b* en *d*, *g*, *b*, *g*, doch op de laatste kwart door de bijkomende *f*, als terts-kwart-akkoord *d*, *g*, *b*, *f* voordoet. De eerste kwart der volgende maat stelt denzelfden dominant als kwint-sext-akkoord *b*, *g*, *d*, *f* voor, en op de tweede kwart geschiedt de oplossing in den drieklank van *c* kleine terts, *c*, *g*, *c*, *es*. Doch op de derde kwart wordt de toonaard van *bes* door het sekonde-akkoord *es*, *f*, *a*, *c* op nieuw hersteld.

De cijfers in de kleine tertsschalen kunnen inmiddels voor den zang beoefend worden. De aan te geven toon is gemiddeld eenmaal gestreept *a*.

1. 2\2\2\2\2\2\2 ⌒ 8\3\2. 3\2. \3\2 ⌒ 8\2\2\3\2\3.
2\3 ⌒ 8\3. 2\3. 5\6. 2 ⌒ [1]

1. 3\2\3. 6\4. 2\3 ⌒ \3\3. 6\3. 4\3. \4 ⌒ 4\2\2.
2. 2\3. \2 ⌒ \3. 5. 2. 3\7. 2. 4 ⌒

1. 5\7. 6\7. 6\4. 2 ⌒ 6\7. 3\2\2\2\2 ⌒ 4\2. 7\3\3\3.
2\4 ⌒ 4\6\2\6. 3\3. 2.

De onderstaande cijfers zijn met toevallige verhoogingen.

1. \2. 2\3. 2\2. 2 ⌒ 8\3. 2\3\3\4. 1\2 ⌒ 4. 3\4.
4\5. 7\2 ⌒ \3. 2. 3. 2. 3\7. 2 ⌒

1. 3\3\3\3. 2. 3. 2 ⌒ 1. 3. 2. 2\7\3. 2 ⌒ 3\2. 2\4.
2. 6. 3. 2 ⌒ \3. 2. 3\7. 2. 3. 2 ⌒

1. 4\2\4. 2. 3. 2 ⌒ 3\7. 2. 2. 2. \7. 3\2 ⌒ 4\4. 2. 6.
2\4. 2 ⌒ \2. 3. 2. 3. 2\5. 2 ⌒

De beoefening der hierna volgende N^os^. kan met die der cijfers afgewisseld worden.

No. LXXX.

Moderato assai.

la

[1] De dwarsstreepjes *boven* de cijfers duiden de *vergroote*, en *onder* de cijfers de *verminderde* intervallen aan.



No. LXXXI.

Andante con moto.



No. LXXXII.

Andante Moderato.



De onderstaande zangoefening J bestaat enkel uit akkoorden der kleine tertsschaal van *a*, uitgezonderd de zevende maat, waar een onvolledig dominant-akkoord (daar het stukje maar driestemmig is) de harmonie naar *d* kleine terts wendt. Ook met een onvolledig verminderd septime-akkoord wordt weder de toonaard van *a* kleine terts in de negende maat hersteld.

J. Andante.

p p p la

f f f p p p

f f f

De navolgende oefeningen zijn mede in toonaarden der kleine terts, en zijn volgens onderstaande opgaven voor omkeering vatbaar.

K. **Moderato.**

p

la

p

p

f

f

f

p

p

f





L. Allegretto.





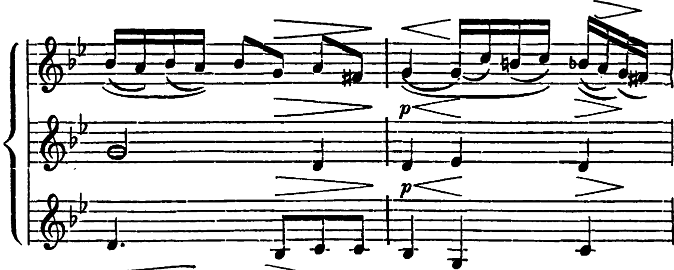

f
mp
mp




p
pp
pp









DD. Poco Allegretto.








p
p
p
p
f
f
f
f



De oefening K kan in *c*, *d* en *e* kleine terts of daartusschen liggende toonen gezongen worden, en komt bijv. in *d* aldus voor:



De oefening L in *b*, *c*, *cis* en *d* kleine terts, en wordt bijv. in *c*:



De oefening DD in *fis* of *ges*, *g* en (indien er hooge stem-

men bij de Alten zijn) in *a* kleine terts; zij wordt dan bijv. in *g* als volgt opgeschreven:



In DD even als in CC, zijn de akkoordvreemde toonen zoowel in de tweede als in de eerste partij, en overal waar de noten dier partijen met die der twee overige geen akkoord kunnen zamenstellen, zijn zij dus wissel- of doorgaande noten. [1]

---

[1] In de vierde maat van DD op de tweede kwart, vinden wij de noten *as*, *fis*, *es*, *c*. Daar de noten *as*, *es*, *c* den drieklank van *as* vormen, konde men de *fis* welligt als wisselnoot beschouwen, doch zij vereenigt zich niet met dien drieklank, en eerst in het volgende akkoord geschiedt hare oplossing. De gemelde vier noten ook maken eenen vierklank uit, dien wij in dien vorm nog niet behandeld hebben. Wij zeggen in dien vorm, want beschouwen wij de *fis* als *ges*, dan herkennen wij in dit akkoord den dominant van den toonaard *des*, waarvan de septime (*ges*) bij de oplossing eenen klanktrap daalt. De *fis* evenwel is hier geene septime maar de vergroote sext van den grondtoon *as*, en hare oplossing, hier een halve toon hooger, is in een geheel ander akkoord. Deze vierklank heet het *vergroote sext-akkoord*, ook veel bekend onder den naam van *overmatig sext-akkoord*, en is eene afleiding van het verminderd septime-akkoord *a*, *c*, *es*, *fis*, omkeering van *fis*, *a*, *c*, *es*. Hij is niet eigendommelijk aan eenen toonaard, daar hij zonder toevallig Interval niet is zamen te stellen. Ook verliest dit akkoord veel door de omkeering, die bijna niet toepasselijk is. Als in bovenstaande DD de

Wij hebben reeds gezegd (zie de noot op blz. 55), dat voor de Alten, even als voor de Tenoren, de C-sleutel wordt gebruikt. Hij staat echter voor de Alt op de derde lijn, waardoor voor den gemiddelden omvang der Altstem de volgende notenreeks ontstaat:



En waarvan dus de laatste maat bijv. gelijk is aan:



Het theoretisch gedeelte van hetgeen wij in dit Hoofdstuk behandeld hebben, heeft meer uitbreiding vereischt dan in vroegere Hoofdstukken. Ook zouden de werkzaamheden van de leerlingen, die naar gewoonte het onderwezene, door eigen arbeid, dieper in den geest moeten prenten, te veelvuldig zijn, indien niet de zangstudiën van dit Hoofdstuk eene beoefening behoefden, langdurig genoeg om een en ander in gelijken tred te houden. De duidelijke voordragt der oefeningen van dit Hoofdstuk is eene voorwaarde, die geene snelle vordering toelaat.[1] Die voorwaarde is zelfs zoo

---

beide onderste stemmen een octaaf hooger verplaatst worden, ontstaat er eene omkeering, die voor dit akkoord nog wel het minst nadeelig is, en evenwel verliest het veel van zijne welluidendheid.

[1] Wij moeten hier nog voor eene fout waarschuwen, die dikwijls door ongeoefenden wordt begaan, terwijl zij pogen vele notengroepen op ééne syllabe snel en duidelijk voort te brengen. Te weten: het zingen der syllabe *ha*, waar het de vocaal *a* moet zijn. Alsdan wordt een zang niet als



voorgedragen. Deze manier is niet alleen zonder smaak, maar verspilt ook veel adem en vermoeit de borst. Om aan de toonen de vereischte

dringend, dat wij veeleer aanraden, des noods het dubbele van den tijd te besteden, die door elkander genomen voor de N^{os}. van ieder Hoofdstuk wordt gebezigd, als daaraan eenigzins te kort te doen. Tevens beschouwen wij het als zeer nuttig, en zelfs noodzakelijk, gedurende de behandeling der volgende Hoofdstukken, telkens een N°. van *dit* Hoofdstuk met naauwkeurigheid te laten zingen.

---

nadruk te geven, moet men trachten de *a* op iedere noot afzonderlijk te doen hooren, zonder evenwel de vloeijing der toonen een oogenblik op te schorten. Tegelijkertijd moet voor iederen toon een ligte druk op de holte van de maag min of meer voelbaar zijn, en moet de uitademing kalm en naauwelijks merkbaar geschieden. Wij zouden bijv. voor N°. LXXVIII zoodanige manier op deze wijze aanduiden kunnen:



VEERTIENDE HOOFDSTUK.

HET ZINGEN MET TEKSTWOORDEN. OVERGANG IN VREEMDE TOONAARDEN.

De oefeningen op *la* waren zoowel een middel ter verkrijging eener groote vaardigheid, als (voor zooverre zulks het aangeven van den toon betreft, zonder zijnen notennaam) eene voorbereiding tot *het dadelijk zingen op eenen gegeven tekst*. Dit laatste is het einddoel wat wij beoogen, als eene noodzakelijke kennis voor ieder geoefend zanger. De koorzanger zal, welligt meer nog dan de solozanger, in het geval zijn, om hiervan de behoefte te ondervinden, daar hij meestal zeldzamer dan de laatste in de gelegenheid is, het te zingene door afzonderlijke studie te leeren kennen. Overigens wijzen wij terug op hetgeen wij reeds bij de inleiding van dit 3e Deel gezegd hebben.

De leer van het zanglezen met de woorden bepaalt, in den verstandelijken zin, niet zulk eenen grooten afstand tusschen het zingen op de syllabe *la*, als dit laatste tusschen het zingen met den notennaam. Het denken aan de noot, zonder haar te noemen, valt na het voorafgegane den leerling meer vreemd, dan het toepassen van verschillende syllaben, wanneer hij eenmaal in het zingen op eene *gegeven* syllabe geoefend is. Daar evenwel de duidelijke voordragt van den tekst

ook hier eene voorwaarde is, die van den aanvang af de meeste naauwkeurigheid vordert, zoo zijn de eerste oefeningen van dit Hoofdstuk eenvoudig, en moeten daarenboven aanvankelijk in een zeer langzaam tempo beoefend worden, daar de leerling slechts trapswijze kan leeren zijn blik te vestigen op woord en noot tegelijk.

Wat de *uitspraak* der woorden betreft, was het duidelijk zingen der notennamen van den aanvang af reeds eene beoefening, die thans de min of meer moeijelijke uitspraak van den tekst veel zal te hulp komen. Daarenboven hebben wij reeds bij de eerste Canon op de duidelijkheid der woorden aangedrongen en daarvan iets toepasselijk gezegd (zie 1e Dl. blz. 56). Eene meer regelmatige beoefening is thans echter noodzakelijk, en vooral is eene goede uitspraak der *vocalen* (klinkletters) wel het eerst te behartigen. De houding van den mond, zoo als wij die reeds in het 1e Dl. blz. 12 hebben opgegeven, is hier vooral noodzakelijk, ten minste voor de vocalen *a*, *e*, *ij*, *i*, die zonder medewerking der lippen gevormd worden. De houding der lippen moet, zoo als wij daar beschreven hebben, ongedwongen zijn, aan de hoeken min of meer verwijderd, zonder evenwel tot den glimlach te geraken. De onderkinnebak moet zich, als ware het door haar eigen gewigt terugvallend, van de bovenste verwijderen. Op zoodanige wijze slechts is een goede toon voor de vocalen denkbaar. Wanneer de lippen eenigzins buitenwaarts gekruld zijn, heeft de stem iets blaffends. Eene te groote verwijdering van de hoeken van den mond, waardoor het gebit te veel ontbloot wordt, maakt den toon scherp en ruw. Als de tanden te veel gesloten zijn, wordt hij dof.

Bij de *o* is het zamentrekken der lippen niet te vermijden, evenwel moet het zoo min mogelijk geschieden. Vooral moet de mond geen ovalen vorm aannemen even als die der visschen, vermits de toon daardoor eenen knorrenden klank

verkrijgt. Bij de *u* is die zamentrekking het meest, en daarom moet die vocaal, die voor den zang wel de moeijelijkste is, iets minder scherp uitgedrukt worden dan bij het spreken.[1]

Het is nuttig dat de onderwijzer, als eerste proef, de leerlingen eenige schalen doe zingen op alle vocalen achtervolgens. De *u* zij hier echter van uitgesloten, als zeer ongeschikt, om, door de te veel gesloten houding van den mond, dikwijls achter elkander te worden gezongen. Wat de *i* betreft, dient de onderwijzer acht te geven, dat de tanden even wijd van elkander zijn als bij de andere vocalen, daar men ligt in de fout kan vervallen, ze te digt gesloten te houden. De schalen moeten eerst met heele noten gezongen, in alle vocalen met den *aanslag van de stemspleet* aangegeven worden.[2]

---

[1] Met eene geringe wijziging in de houding der lippen ontstaan verschillende tweeklanken. Op eene gemakkelijke wijze wordt door eenige zamentrekking der lippen de *a* tot *au*, de *ij* tot *ui*, de *e* tot *eu*, de *o* tot *oe*, terwijl *ou* uit eene kleine verwijding van de *o* ontstaat. De verlengde vocaal *oo* wordt somtijds als *owo* uitgesproken, eene manier, die zeer plat en allezins berispelijk is.

[2] Om eenige opheldering te geven van den aanslag van de stemspleet, bij de Fransche zangers bekend onder den naam van *coup de la glotte*, moeten wij eene gedeeltelijke werking van het stemorgaan nagaan, en zulks met onze noot op blz. 57 in verband brengen.

De lucht, in de longen ingedrongen, wordt langs denzelfden weg als bij de inademing weder uitgedreven, door twee buizen, ter regter- en linkerzijde uit de longen voortkomende, en welke zich vereenigen tot eene enkele geleibuis, de *luchtpijp* genaamd. Deze buis is zamengesteld uit kraakbeenige ringen; het voorbovenste gedeelte daarvan maakt het zoogenaamd *strottenhoofd* (larynx) uit. De holte van het strottenhoofd is door een vlies bekleed, dat regts en links twee plooijen vormt, die de stembanden genoemd worden, en welker opening tusschen beide de *stemspleet* uitmaakt. De bijzondere beweegbaarheid van dit geheele orgaan geeft aan de stembanden het vermogen, om bij de verschillende hoogte der toonen de stemspleet te vernaauwen en die zelfs bijna

Vervolgens worden zij met kwarten en achtsten gezongen, als wanneer daarbij zorgvuldig op den *nadruk* der toonen moet acht gegeven worden, zoo als wij dien in de noot 1, op blz. 97, beschreven hebben.

Na deze beoefening is het zingen der verschillende cijfers, op alle vocalen afwisselend, zeer geschikt. Alsdan worden bijv. de eerste cijfers (blz. 27) als volgt op het bord geschreven:

$1.\ \dot{3}.\ 4\backslash\dot{2}.\ 4\backslash 6\backslash\dot{2}.\ \frown\ \dot{2}\backslash\dot{3}.\ \dot{6}\backslash\dot{2}.\ \dot{3}.\ 2.\ 1\backslash 2.\ \frown\ 2\backslash 3\backslash\dot{2}.$

a, e, i, o, u, ij, a, e, i, o, u, ij, a, e, i, o, u, ij,

$\dot{2}\backslash\dot{5}.\ 4\backslash\dot{5}.$

a, e, i, o.

Hiermede gewent het oog zich reeds aan het toepassen van verschillende klanken bij verschillende toonafstanden, en is dit aldus eene voorbereiding tot het leeren zingen op tekstwoorden. Het spreekt van zelf, dat in alle oefeningen en zangen dezelfde wijze van toonaangeven met de vocalen (dat is door den aanslag van de stemspleet) moet in acht genomen worden.

De medeklinkers worden door zoovele verschillende toestanden van de stemwerktuigen gevormd, welke toestanden ook bijna voor iederen medeklinker nog zoo onderscheiden zijn, dat het niet wel mogelijk is een bepaald voorschrift te geven voor hun gebruik bij den zang. Eene opgave van hunne vorming, al te uitgebreid voor het klassikaal onderwijs, zou tevens nog onvolledig zijn, daar men nog niet tot eene volledige en naauwkeurige beschrijving daarvan heeft kunnen

---

geheel te sluiten. Als na de inademing die sluiting plaats vindt, hoopt zich een oogenblik de adem aldaar op. In dien toestand kan de toon door eene plotselinge opening vast en krachtig voortgebragt worden. De beweging der lippen bij het duidelijk uitdrukken der lipletters komt hierin veel overeen. Dit oogenblikkelijk inhouden van den adem door de genoemde zamendrukking der stembanden, en de snelle en krachtige verwijding derzelve, is hetgeen wij met den *aanslag van de stemspleet* willen aanduiden.

komen. [1] Wij kunnen dus slechts aandringen op eene houding van den mond, die men zoude aannemen om aan alle medeklinkers bij het *spreken* eenen krachtigen nadruk te geven. Het beste voorbeeld, dat wij hiervoor vinden, zou zijn, dat iemand met eene bijzonder zachte spraak aan eene vergaderde menigte al zijne woorden wilde doen hooren, en door het duidelijk accent van zijne syllaben, de mindere kracht van zijnen spraaktoon wilde vergoeden. Met hetzelfde accent moet bij het zingen de uitspraak der woorden geschieden. Bij deze poging moet men zich echter hoeden voor de *b* een *p*, voor de *d* een *t*, en voor de *v* een *f* te nemen, hetgeen welligt door eene verkeerde toepassing van duidelijkheid zou kunnen plaats vinden. De uitspraak van *z* als *s*, en van *g* als *ch*, is zeer plat en evenwel eene fout, waar velen in vervallen. De *g* vooral moet bij den zang niet scherp zijn, daar anders die letter even zoowel het gehoor onaangenaam aandoet, als bij veelvuldige herhaling de keel droog maakt. Wij bevelen den onderwijzer aan, reeds bij de eerste proeven tegen deze misbruiken te waken, daar zij anders ligt tot hebbelijkheden ontaarden, die later moeijelijk te overwinnen zijn.

---

[1] GARCIA (*Traité complet de l'art du chant*, een werk, dat voor den kunstzanger van veel belang is) houdt verschillende rangschikkingen voor de medeklinkers en geeft van ieder eene vrij uitvoerige opgave. Die opgave echter, hoe uitgebreid ook, is minder een voorschrift, dan eene oppervlakkige beschrijving van de vorming der medeklinkers, en is naauwlijks duidelijk genoeg voor persoonlijke studie, maar volstrekt niet toepasselijk voor het klassikaal onderwijs.

De Bernsche Hoogleeraar VALENTIN beweert in zijn voortreffelijk werk: *De Natuurkunde van den Mensch*, dat bij de uitspraak der medeklinkers de voorste deelen van den mond eenen vorm aannemen, die belet om de achterste deelen gade te slaan, waardoor men geene juiste physiologische beschrijving der medeklinkers geven kan.

De volgende oefeningen dienen tot eene langzame ontwikkeling van het zanglezen *met den tekst*. Zij zijn ingerigt, om den leerling aan de verdubbelde aandacht, die dit vereischt, van lieverlede te gewennen. Voortaan ook moeten alle zangen terstond met de woorden beproefd worden, en moet geene beoefening meer plaats vinden, waardoor hij met de muzijk afzonderlijk zoude bekend worden. Zoo ook moeten alle verbeteringen, en vervolgens alle toepassing der teekenen van voordragt, te gelijkertijd met de woorden geschieden. De leerling moet zijne verkregen kennis aanwenden, om bij eene grootere inspanning van den geest, dan die waarmede hij de noot opmerkt en den klank des toons bedenkt, ook nog het woord te voegen, dat onder de noot geplaatst is. Aldus moet hij trapswijze tot het dadelijk uitvoeren van een muzijkstuk geraken. Slechts de snelheid van het tempo (wij hebben het reeds gezegd) kan bij de eerste proeven gematigd, en de wijze van voordragt, na genoegzame bekendheid met den inhoud, toegepast worden. Hierin kan de onderwijzer naar gelang der vorderingen te werk gaan.

N°. LXXXIII.

Andante.

Want hoe 't hier gaat en niet en gaat, 't Staat wel zoo 't
wel van bin-nen staat; Voor hen die rein zijn
van ge-moed, Is al--les rein en e---ven goed.

N°. LXXXIV.

Allegro Assai.

In-dien gij wilt regt mild en regt regt-vaar-dig zijn, Geef

aan den ar-me 't uw, geef aan den rij-ke 't zijn. Geen

wie-rook die voor God een zoe-ter reuk ver-wekt, Dan

een die mild-lijk geeft en naakte le--den dekt.

In bovenstaande eenstemmige N^os^. komt op iedere syllabe eene noot. In N°. LXXXIII is de maat doorgesneden, en krijgt dus iedere halve noot den duur eener kwart. De maat wordt om die reden, zoo als reeds vroeger geleerd is, in tweeën geslagen. Over het geheel kan iedere bijzonder snelle vierkwartsmaat in tweeën geslagen worden, dat is twee kwarten op eenen slag, en zelfs is dit voor N°. LXXXIV aan te prijzen, waarvan de maatverdeeling, uit geene korte figuren bestaande, zich duidelijk genoeg, en bij dien snellen gang gemakkelijker, in tweeën laat slaan.

Ieder N^o^. heeft twee bijzondere voorstellen, die óf afzonderlijk kunnen gezongen worden, óf elkander onmiddelijk naar de maat kunnen volgen.

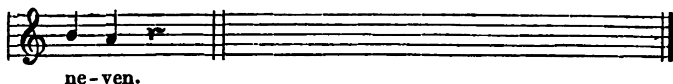
N°. LXXXV.

Allegro Moderato.

Wees rein en keu--rig op uw kleeren, De vo----gels

kent men aan hun veê-ren. Let op elks

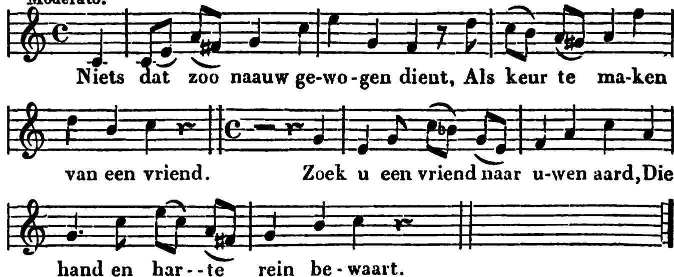
ui----ter-lij----ke leven, Waar oot--moed is gaat wijs--heid



N°. LXXXVI.



N°. LXXXVII.



N°. LXXXVIII.





N°. LXXXIX.

Andante con moto.

Zie waar uw wen-schen gaan en waar we ons meê be-

moeijen, Veel werks zijn ij - ze - ren, veel eers zijn gou-den

boeijen, Veel werks zijn ij - ze-ren, veel eers zijn gou-den

boeijen. Een ie - - - - - - der goed te doen en

goed van God te ontvan-gen, Dat zij den gan - schen

dag uw wen - - schen en ver - langen, Dat zij den ganschen dag uw

wenschen en ver - lan - - - - gen.

N°. XC.

Allegretto.

Wie rus-tig, Wie rus-tig, Wie rus - - - - - tig le - - ven wil, zij

braaf, zij braaf, Wie rus-tig le-ven wil, zij braaf, En

nie - - - - - - mands Heer en nie - - - - - mands slaaf,

En niemands Heer en nie-mands slaaf. Wie

rus - - - - - - tig le - - ven, Wie rus - - - - - - tig le - - ven wil, zij

braaf, En nie - - mands Heer en nie - - - mands slaaf.

In beide eerste N^os^. zijn veelal twee kwarten op eene syllabe. In N°. LXXXVII zijn het dikwijls twee achtsten. Men begrijpt ligt, dat, naarmate de figuren sneller zijn, het accent op woord en toonen meer naauwkeurigheid vereischt, zoo beide duidelijk zullen gehoord worden. Vooral is dit in acht te nemen voor N°. LXXXVIII, waar soms twee en vier zestienden, eene kwart en twee zestienden, en eene kwart en drie zestienden op eene syllabe komen. N°. XC houdt maar één voorstel in.

De wijze van voordragt moet, even als bij het declameren van een gedicht, den indruk versterken en de kleur verhoo-

gen, die dichter en componist in den tekst en de muzijk gebragt hebben. Hoe schoon een denkbeeld van den schrijver zij, hoe schoon de componist met eene wending van de melodie of harmonie de beteekenis daarvan ook uitgedrukt hebbe, noch woorden noch muzijk zullen indruk op het gemoed maken, wanneer de voordragt eentoonig en niet in overeenstemming met het daarin heerschende karakter is. Daarom moet ten eerste naauwkeurig acht gegeven worden op al de teekens van *p*, *f*, *crescendo* [1] enz., die de componist bij de muzijk heeft gezet en met de uitwerking waarvan hij de muzijk gedacht heeft. Ten tweede, daar de teekens slechts hier en daar eenige bepaalde punten kunnen aanwijzen, moet de geest, die in den tekst ligt, volkomen goed begrepen zijn, om den waren *tint* aan de muzijk te geven. Eindelijk moet de zang met zulk eene duidelijke en gepaste uitspraak der woorden vergezeld gaan, dat beider schoonheid daardoor wordt verhoogd.

Als eerste poging tot eene goede voordragt kunnen de beide volgende liedjes dienen. N°. XCI moet *bevallig*, N°. XCII meer *gevoelig* voorgedragen worden. Het is niet ongepast, dat de onderwijzer bij alle volgende stukjes, na een- of tweemaal met de leerlingen de muzijk en woorden beproefd te hebben, hen, alvorens te herhalen, de woorden bedaard doe overlezen. Hierdoor wordt den leerlingen de geest van het dichtstuk meer duidelijk. Deze maatregel moet echter alleen

---

[1] Het *crescendo* duidt, even als < (teeken van aangroeijing des toons), eene trapswijze versterking aan; evenwel wordt het woord *crescendo* meer gebruikt, als de aangroeijing zich niet over eenige noten, maar over eenige maten uitstrekt. Eveneens is het met het *diminuendo*, dat in dezelfde verhouding gelijk staat aan > (teeken van vermindering); overigens is de beteekenis van alle termen, die hier of daar zonder opheldering mogten voorkomen, in de naamlijst achter dit Deel te vinden.

dienen tot beschaving van het beoefende, daar ieder ongekend stukje, getrouw aan het beginsel, gezamentlijk met de woorden moet beoefend worden.

N°. XCI.

Andante con moto.



Vi-ool-tje, zacht van kleu--ren! Gij siert mijn' klei-nen
En daarom steek uw kop---je Ge-rust maar uit het
Wie lief-lijk is van we---zen En ne---drig van ge-



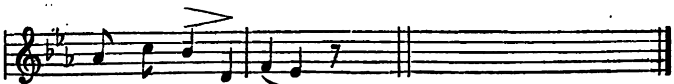
hof, Vi-ool-tje, zoet van geu--ren! Ik zing 'reis tot uw'
gras, Zoo goed als-of je een knop-je Van roos of le--lie
moed — Dat heb ik laatst ge-le---zen - Is dub-bel schoon en



lof; Als al--le bloempjes rus--ten En sluimren in heur'
was. Ei, waarom weg te schui-len, Mijn klei-ne har-te-
goed, En daarom, ze--dig bloempje! Zing ik 'reis tot uw'



knop, Dan snuif ik nog met lus----ten Uw
dief! Zeg, waar-om zou je prui----len? Ik
lof, En prijs u als het roemp--je, Het



lek-kre geurtjes op.
'heb u net zoo lief!
roempje van mijn' hof.

N°. XCII.



Blaauw bloempje-lief! Blaauw bloempje-lief! ver--geet mij
Och, bloempje-lief! Och, bloempje-lief! ik weet het
Blaauw bloempje-lief! Blaauw bloempje-lief! ver--geet mij



niet! Hoe komt het toch, als aan de vliet Mijn oog u ziet,
wel, Maar'k bidje, zoo ik't u ver-tel, Ver-geet het snel....
niet! 'k Be-loof 't u - als weêr aan de vliet Mijn oog u ziet,



Dat ik van al-le lie-ve men-schen, Als gij, niet vra-gen durf en
Ik zou op ve-le, ve-le da--gen Met angst en schaamte moeten
Dat ik van al-le lie-ve men-schen, Als gij, durf vra-gen en durf



wenschen: »Ver-geet mij niet, Ver-geet mij niet!"
vra-gen: »Ver-geet mij wel, Ver-geet mij wel!"
wenschen: »Ver-geet mij niet, Ver-geet mij niet!"

Onderstaande N°s. XCIII en XCIV zijn liedjes in een opgewekten stijl. In het eerste moet een vrolijke en luchtige toon heerschen, doch tevens moeten de zestiende noten met nadruk gezongen worden. In het tweede is het meer drift dan vrolijkheid, die den geest van het liedje ademt. De snelheid der achtsten, waarvan op iedere syllabe slechts één voorkomt, moet met eene groote duidelijkheid gepaard gaan, en het woord *Parlando* (sprekend gezongen) bewijst, dat de tekst, zonder evenwel de noten te veronachtzamen, hier de hoofdrol moet spelen, en er dus geene enkele syllabe onzeker

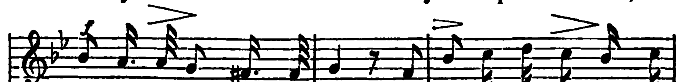
mag voorbijgaan. De onderwijzer zal niet wel anders, als met trapswijze versnellingen, de juiste uitvoering van dit stukje verkrijgen kunnen.

N°. XCIII.

Allegro Moderato.



Pluk bloe-men, pluk bloe-men, pluk bloemen en gras, En
En wie er een knorrig ge---zigt-je bij trekt, Of
Hij trekk' maar naar huis en hij kruipe in den hoek, De



wrijf die el-kaâr door het hair, En wrijf die el-kaâr door het
wie er bij geeuwt, of bij schreeuwt, Of wie er bij geeuwt, of bij
brompot die mort en die knort, De brompot die mort en die



hair, bij het stoei-jen, Waar an--ders zou gras en waar
schreeuwt, als wij stoei-jen, Die hoeft niet te zien hoe de
knort bij het stoei-jen: Voor hem is het niet, dat de



bloe-men voor groei-jen, Waar an--ders zou gras, Waar
bloemkens al groei-jen, Die hoeft niet te zien, Die
bloemkens zoo groei-jen, Voor hem is het niet, Voor



an-ders zou gras en waar bloemen voor groeijen En bloei-jen?
hoeft niet te zien hoe de bloemkens al groeijen En bloei-jen.
hem is het niet, dat de bloemkens zoo groeijen En bloei-jen!

N°. XCIV.

Vivace.



Vie-ren, vie-ren, vie-ren!.. ach-ter-uit, ach-ter-uit, ach-ter-
Loo-pen, loo-pen, loo-pen, wat je kan, wat je kan, wat je
Pal-men, pal-men, pal-men, wat je mag, wat je mag, wat je

parlando. *mp*

uit!... Zal je vlie--ger stij--gen kun-nen, Moet ge
kan! Als je vlie--ger neêr wil da---len, Moet je
mag! Kan je hem niet bo---ven hou-ên, Zorg ten

hem de strengen gunnen, Moet ge hem de strengen gunnen, Of de
hem weêr op gaan ha-len, Moet je hem weêr op gaan ha-len Met een
min-ste voor je touwen..Zorg ten min-ste voor je touwen..'t Is een

f *mf*

kans die is verbruid: Of de kans, de kans die is ver-bruid;
strakker, straffer span: Met een strakker, strakker, straffer span:
les voor d'ouden dag:- 't Is een les, een les voor d'ouden dag:-

f

Geef je vlie-ger vrij-e lucht, Geef hem ruimte voor zijn
Zon-der moeite geen ple--zier Met dat vlie-gende pa--
Wie dat al--les tij--dig kan, Die wordt een verstan-dig

vlugt, Geef hem ruimte voor zijn vlugt.
pier, Met dat vlie-gende pa--pier.
man, Die wordt een ver-stan-dig man.

Als de eenstemmige N^{os}. zuiver en met de voorschrevene voordragt gezongen worden, kunnen de leerlingen overgaan tot de beoefening der navolgende kooren. Om iedere oefening tot algemeen voordeel aan te wenden, is het nuttig, dat ook bij *deze* driestemmige stukjes de verschillende partijtjes door alle leerlingen gezongen en vervolgens tegen elkander beproefd worden, even als zulks met de driestemmige N^{os}. op *la* is behandeld. Het is evenwel aan te raden, dat

de onderwijzer ook nu en dan de stukjes, wanneer zij niet te ingewikkeld zijn, terstond meerstemmig doe zingen. Dit is op het oogenblik voor de naauwkeurigheid voorzeker niet bevorderlijk en vereischt eene grootere inspanning van aandacht, eene grootere fijnheid van gehoor bij den onderwijzer, om bij de veelvuldige fouten, die hierbij te verwachten zijn, terstond de falende noten te herkennen. Evenwel is het nuttig, om, zooveel mogelijk, de leerlingen aan eene onmiddelijke uitvoering te gewennen; en bij eene groote mate van geduld, die de onderwijzer noodig heeft, om hen telkens op de fouten aandachtig te maken, zullen ook hierin hunne vorderingen niet achterblijven. Wij raden zulks ook enkel aan bij wijze van proefneming, en dan nog wel voor de minst ingewikkelde N^os^., naar gelang van het welgelukken der pogingen. De stukken moeten ook volstrekt niet op die wijze geheel ingestudeerd worden, maar zoodra de harmonie daarin een weinig begrepen is, de meer juiste uitvoering door het beoefenen der enkele partijen verkregen worden. Om die reden kan ook hier het tempo aanvankelijk minder snel zijn, en eerst na eene naauwkeurige beoefening der enkele partijen, op de juiste tijdmaat gebragt worden.

M. Andante con moto.

mp — mf

De mensch heeft sta - ge zorg, wie reg - te gan-gen

mp — mf

De mensch heeft sta - ge zorg, wie reg - te gan-gen

mp — mf

De mensch heeft sta - ge zorg, wie reg - te gan-gen

mp

doet Is midden in de zorg ge- -rust in zijn ge-moed.

mp

doet Is midden in de zorg ge- -rust in zijn ge-moed.

mp

doet Is midden in de zorg ge- -rust in zijn ge-moed.

N. Andantino.

p *crescendo.* *f* *diminuendo.*

De lof van men-schen is wel zoet, Maar meer de

p *crescendo.* *f* *diminuendo.*

De lof van men-schen is wel zoet, Maar meer de

p *crescendo.* *f* *diminuendo.*

De lof van men-schen is wel zoet, Maar meer de

mp

vre-de van 't ge- -moed.

mp

vre-de van 't ge- -moed.

mp

vre-de van 't ge- -moed.

O. Andante.

mp

Wanneer ge uw huis herbouwt, of nieuw ver-sie-ren

Wanneer ge uw huis herbouwt, of nieuw ver-sie-ren

Wanneer ge uw huis herbouwt, of nieuw ver-sie-ren

doet, Denk dan dat ge eens ver-hui-zen moet.

doet, Denk dan dat ge eens ver-hui-zen moet.

doet, Denk dan dat ge eens ver-hui-zen moet.

P. Andante Moderato.

f *p*

Reis vriend al-waar gij rei-zen meugt, Het bes-te

Reis vriend al-waar gij rei-zen meugt, Het bes-te

Reis vriend al-waar gij rei-zen meugt, Het bes-te

reis--geld is de deugd, reis vriend, reis vriend al-

reis--geld is de deugd, reis vriend, reis vriend al-

reis--geld is de deugd, reis vriend, reis vriend al-

f

waar gij rei-zen meugt, Het bes-te reis-geld is de

f

waar gij rei-zen meugt, Het bes-te reis-geld is de

f

waar gij rei-zen meugt, Het bes-te reis-geld is de

p *mp*

deugd, Het bes-te, het bes-te reis-geld is de deugd.

p *mp*

deugd, Het bes-te, het bes-te reis-geld is de deugd.

p *mp*

deugd, Het bes--- te reis------geld is de deugd.

Q. Poco Allegretto.

mp *mf*

Die al--les o--ver-win-nen wil, Die al--les o--ver-

mp *mf*

Die al--les o--ver-win-nen wil, Die al--les o--ver-

mp *mf*

Die al--les o--ver-win-nen wil, Die al--les o--ver-

p

winnen wil, Die lee-re lij-den en zij stil, Die lee-re lij-

p

winnen wil, Die lee-re lij-den en zij stil, Die lee-re lij-

p

winnen wil, Die lee-re lij-den en zij stil, Die lee-re lij-

mf *f*

den, Die al--les o--ver-win-nen wil, Die al-les o--ver-

mf *f*

den, Die al--les o--ver-win-nen wil, Die al-les o--ver-

mf *f*

den, Die al--les o--ver-win-nen wil, Die al-les o--ver-

win - nen wil, Die lee - re lij - - den en zij stil,

win - nen wil, Die lee - re lij - - den en zij stil,

win - nen wil, Die lee - re lij - - den en zij stil,

ritardando.

Die lee - re lij - den en zij stil.

ritardando.

Die lee - re lij - den en zij stil.

ritardando.

Die lee - re lij - den en zij stil.

In de bovenstaande stukken hebben alle partijen eenen gelijken maatgang, en zingen dus de tekstwoorden op dezelfde maattijden. Slechts een klein verschil in de 12de en 13de maat van P verandert aldaar den gang der 3de partij. Boven de 15de maat van Q is het woord *ritardando* (vertragende) geplaatst. Volgens de beteekenis daarvan, worden vandaar af de noten allengskens minder snel gezongen. De uitdrukking is echter te onbepaald, om juist aan te duiden, hoeveel die vertraging zijn zal. Bij zoodanige termen kunnen slechts het gevoel en goede smaak voorlichten, om naar den gang der stukken en den zin der woorden te beslissen.

In *dit* geval bijv. zou het *Poco Allegretto,* door die trapswijze vermindering van gang, met de laatste maat tot het *Andante* kunnen gebragt worden.

Na eene naauwkeurige beoefening, zoo voor de zuiverheid der toonen, als voor het toepassen der teekens, kunnen de onderstaande koortjes volgen. Zij zijn meer ingewikkeld dan de voorgaande, omdat de partijen niet gelijk intreden, zich meestal afwisselen, en dus voor den geregelden gang der maat nog meer inspanning vereischen.

R. Adagio.

p crescendo.

Een hou-ten bed, een lin-nen

p crescendo.

Een hou-ten bed, een lin-nen

p

Een hou-ten bed,

f

kleed, Is 't eind, Is 't eind van al ons

f

kleed, Is 't eind, Is 't eind van al ons

crescendo. f

een lin-nen kleed, Is 't eind van al ons

mf

werk en zweet. Een hou-ten bed,

mf

werk en zweet. Een hou-ten bed,

mf

werk en zweet. Een houten bed, een lin-nen

diminuendo.

een linnen kleed, Is 't eind van al ons

diminuendo.

een linnen kleed, Is 't eind, Is 't eind van al ons

diminuendo.

kleed, Is 't eind, Is 't eind van al ons

p

werk en zweet.

p

werk en zweet.

p

werk en zweet.

8. Moderato.

mf
De tijd vliegt snel, De tijd vliegt snel,

mf *p*
De tijd vliegt snel, De tijd vliegt snel, Ge-

mf
De tijd vliegt snel, De tijd vliegt snel,

p
Gebruik, Gebruik hem wel, De

bruik hem wel, Gebruik, Gebruik hem wel

p
Gebruik hem wel, Gebruik, Gebruik hem wel,

cresc. *f*
tijd vliegt snel, De tijd vliegt snel, Ge-

cresc.
De tijd vliegt snel, De tijd vliegt snel,

cresc.
De tijd vliegt snel, De tijd vliegt snel,

bruik hem wel, De tijd, De tijd vliegt snel.

f

Gebruik hem wel, De tijd, De tijd vliegt snel.

f

De tijd, De tijd vliegt snel.

T. Allegro Moderato.

mf

Niets

mf

Niets groeit zoo ze----ker

mf

Niets groeit zoo ze--ker en zoo vast, zoo

groeit zoo ze---ker en zoo vast, Niets groeit zoo

en zoo vast, zoo ze-ker, Niets,

ze---------------ker, ze-ker, Niets,

cresc.

ze - - - ker, neen, Niets groeit zoo ze - - - - ker, neen, zoo ze-ker

Niets groeit zoo ze - - - - - - ker, neen, zoo zeker en zoo

mf

Dan

f

en zoo vast, Dan wat ge - staag, ge - staag en

f

vast, Dan wat ge - - staag, ge - staag en

f

wat ge - - - - - staag, Dan wat ge - staag, ge - staag en

lang - zaam wast.

mf

lang - zaam wast. Niets groeit zoo ze - - - ker

mf

lang - zaam wast. Niets

Niets groeit zoo ze-ker en zoo vast,

en zoo vast, Niets groeit zoo vast,

groeit zoo ze--ker en zoo vast, Niets groeit zoo ze-ker

crescendo.

Niets groeit zoo ze------ker, neen, zoo zeker en zoo

en zoo vast, Niets groeit zoo ze----ker, neen, zoo ze-ker

crescendo.

Dan wat ge--staag en

vast, Dan wat gestaag, Dan wat ge-staag en

en zoo vast, Dan wat gestaag, Dan wat ge-staag en

lang-zaam wast.

lang-zaam wast.

lang-zaam wast.

EE. Poco Allegretto.

O-ver-al, O-ver-al is dit of dat,

O-ver-al is dit of dat,

O-ver-al is dit of dat,

O-ver-al is dit of dat, Over-

O--ver-al is dit of dat, O--ver-

O--ver-al is dit of dat,

O--ver-al is dit of dat,

al is dit of dat,

al, O--ver-al, Ner-gens,
O--ver-al, Ner-gens,
O--ver-al, Ner-gens,
O--ver-al, Ner-gens,

ner--gens of je vindt er wat.
ner--gens of je vindt er wat. O--ver-
ner--gens of je vindt er wat.
ner--gens of je vindt er wat. O--ver-al,

O--ver-al is dit of dat,
al is dit of dat, O--ver-
O--ver-al is dit of dat,
is dit of dat, O--ver-al

O--ver-al is dit of dat, Ner-gens,

al is dit of dat, Ner-gens,

O--ver-al is dit of dat, Ner-gens,

is dit of dat, Ner-gens,

Ner-gens of je vindt er wat, Ner-gens,

Ner-gens of je vindt er wat, Ner-gens,

Ner-gens of je vindt er wat, Ner-gens,

Ner-gens of je vindt er wat, Ner-gens,

Ner-gens of je vindt er wat.

Ner-gens of je vindt er wat.

Ner-gens of je vindt er wat.

Ner-gens of je vindt er wat.

Met een duidelijk begrip der wissel- en doorgaande noten, en na de zorgvuldige beoefening der akkoorden, die wij behandeld hebben, is het den leerlingen niet ondoenlijk, ook zelfs de meer ingewikkelde akkoordligging der drie laatste stukjes van het *vorige* Hoofdstuk te ontcijferen. De onderwijzer zal wel doen, ook gedurende den gang van *dit* en het *volgend* Hoofdstuk, hen nu en dan eenige maten dier stukjes te doen uitleggen. Hij zou hun bijv. kunnen opgeven, over welke maten hij hen bij eene volgende les zal ondervragen, om, indien het hun moeijelijk zoude zijn, onder vele wissel- en doorgaande noten het ware akkoord terstond te herkennen, hun de gelegenheid te geven, zulks vooraf te bestuderen. Na voldoende beantwoording, zou de onmiddelijke ondervraging over die maten, in eenen anderen toon op het bord getransponeerd, kunnen volgen.

Niet verder evenwel, dan die van het vorige Hoofdstuk, kunnen de meerstemmige stukjes tot zoodanig eene geregelde theoretische oefening dienen. Alle notengroepen daarvan berusten doorgaans op de akkoordenleer, zoover als wij die gevolgd hebben. Wij achten het overtollig voor het doel van dit werk, en zelfs niet raadzaam, daarin dieper met hen door te dringen. Wanneer wij dus eenige den leerling nog vreemde zamenklanken, die hier en daar in de meerstemmige stukjes met tekstwoorden te voren komen, wilden ontvouwen, zouden wij dat doel verre overschrijden. Hoe weinig diepzinnig ook die zamenklanken voor den toonzetter zijn, zouden zij het maar al te zeer wezen en al te omslagtig ter beoefening voor hen, die wij slechts met de natuurlijkste harmoniën wilden bekend maken. Wij zullen echter nog over enkele harmonische gangen in die stukjes handelen, omdat zij in verband staan met hetgeen wij onderwezen hebben, en slechts eene verdere uitbreiding daarvan zijn. Wij bedoelen *den overgang in vreemde toonaarden*, voor zooverre

zij met behulp der reeds verkregen akkoorden-kennis kan beoefend worden. Wij voegen er deze voorwaarde bij, want de middelen daartoe zijn zoo verscheiden, dat zij veelmeer genialisch dan theoretisch zijn. Intusschen is het van belang voor den leerling, dat hij zich eenige rekenschap weet te geven van zijne gewaarwording, wanneer hij, als van lieverlede door zijne tegenpartijen medegevoerd, zich somtijds zoo spoedig en gemakkelijk in eenen verwijderden toonaard bevindt.

In de 6de maat van P vinden wij op de 3de kwart het dominant-akkoord van *g*, hoewel de kwint ontbreekt. Daar *g* groote terts een drieklank is, dien de schaal van D oplevert, vindt het gehoor zich eenigzins verrast, dat de oplossing in *g kleine terts* plaats vindt, doch ondervindt geen onaangenamen indruk, en verplaatst zich vrij geleidelijk in den schaalvreemden toonaard. In de volgende maat treedt ook het dominant-akkoord van *f* in, met dezelfde ligging en onder een zelfden indruk, en lost zich op in *f* groote terts.

Dat deze overgang geen ruwen schok geeft aan het gehoor, hetwelk in den toonaard van *d* groote terts gevestigd was, zullen wij op de volgende wijze trachten te verklaren:

Er bestaat genoegzaam eene even sterke verwantschap tusschen de toonaarden der groote terts en hunne zelfde toonaarden der kleine terts, als die ons bekend is tusschen de groote terts-toonaarden en hunne paralellen, en wederkeerig tusschen de laatste en de eerste. Het is niet bijzonder opvallend bij eene goede toonligging, dat bijv. *c* groote terts terstond overgaat in *c* kleine terts en omgekeerd, behalve voor zooverre alle groote terts-toonaarden een helderder tint hebben dan de kleine. Om die reden ook kunnen in eenen *grooten* terts-toonaard de dominant-akkoorden van de drie *groote* drieklanken der schaal ook naar hunne *kleine* drieklanken leiden. Deze overgang moge wat verrassend zijn, hij zal toch het gehoor niet schokken.

In *c* groote terts bijv. liggen de groote drieklanken *c*, *e*, *g*, *f*—*a*—*c*, en *g*, *b*, *d*. Een overgang op *f* of *g* groote terts is dus zeer nabij (zie de noot op blz. 81). Evenwel kan die overgang ook vloeijend genoeg naar *f* en *g* kleine terts plaats hebben, en kan ook het dominant-akkoord van den hoofdtoon *c* groote terts, in *c* kleine terts zich oplossen [1]. De harmonie eenmaal naar die kleine terts-drieklanken gevoerd zijnde, vinden wij daarin een gemakkelijk middel tot verdere overgangen. Alsdan is, door de onderlinge verwantschap der schaal-akkoorden, ieder dominant-akkoord van alle schalen, waarin zoodanig een kleine drieklank aanwezig is, niet onwelkom. Vooral is dit het geval, wanneer de overgang naar den paralel-toonaard van dien kleinen drieklank geschiedt.

Stellen wij, dat in den grooten terts-toonaard van *g*, de dominant van *c* intreedt. Het gehoor verwacht dan de oplossing in den grooten drieklank *c*, *e*, *g*, omdat die in de schaal van *g* aanwezig is. Evenwel gebeurt de oplossing in den kleinen drieklank *c*, *es*, *g*, en het gehoor bevredigt zich er mede; hetzij dat de harmonie in den nieuwen toonaard vertoeft, hetzij dat een ander dominant-akkoord de afwijking vervolgt. In het laatste geval kan de overgang geschieden in *bes*, in *es* of in *as* groote terts, om reden dat de drieklank van *c* kleine terts in die schalen aanwezig is. Op die wijze kunnen door twee dominant-akkoorden en hunne oplossingen, die ver van den toonaard *g* verwijderde overgangen bewerkstelligd worden. De meest verwijderde is wel *as*, omdat die toonaard vier mollen heeft en *g* een kruis. Het verschil is dus vijf verlagingen. Dewijl *g* groote terts

[1] Wij herhalen hier, dat wij alleen de reeds bekende akkoorden willen gebruiken, om redenen boven vermeld. Wij laten dus de overgangen hoofdzakelijk door de voorafgegane dominant-akkoorden geschieden, die trouwens daartoe ook wel de beslissendste zijn.

behalve *c*, nog twee andere groote drieklanken heeft, te weten: de hoofddrieklank zelf en *d* groote terts, zoo kan naar dezelfde manier de eerste overgang naar *g* of *d* kleine terts gemaakt worden, en de tweede naar alle schalen, waarin die kleine terts-drieklanken voorkomen. Wij willen hier echter de aanmerking bijvoegen, dat in de schaal van *c* ook *d* kleine terts aanwezig is; doch wijl de overgang van *g* groote naar *c* groote terts onmiddelijk kan geschieden, zoo is hier de bemiddeling van *d* kleine terts onnoodig.

Wij zullen hier tot voorbeeld eene opgave laten volgen der overgangen, die men uit *c* groote terts, langs bovengemelden weg, naar toonaarden met meer verlagingen maken kan.

Toonaard.	1ste *overgang.*	2de *overgang.*
		f groote terts [1].
	g kleine terts......	*bes* 〃 〃
		es 〃 〃
		bes 〃 〃
c groote terts....	*c* kleine terts......	*es* 〃 〃
		as 〃 〃
		es 〃 〃
	f kleine terts......	*as* 〃 〃
		des 〃 〃

In het onderstaande vinden wij die overgangen in muzijk gesteld. Wij hebben de onderste partij in den Bas-sleutel moeten brengen, om den noodigen afstand tusschen de toonen der akkoorden te bevorderen. Met de eerste kwart der derde maat is de overgang volbragt; de overige akkoorden zijn slechts om in den nieuwen toonaard te sluiten. Het is zeer nuttig, dat de onderwijzer de leerlingen nu en dan ondervrage over de hoedanigheid dezer akkoorden.

---

[1] *f* groote terts in den toonaard *c* aanwezig zijnde, zoo kan die overgang ook zonder bemiddeling van *g* kleine terts geschieden (zie hetgeen wij hierboven van den overgang naar *c* in de schaal van *g* gezegd hebben).

OVERGANGEN UIT C GROOTE TERTS DOOR G KLEINE TERTS.

NAAR F.



NAAR BES.



NAAR ES.



OVERGANGEN UIT C GROOTE TERTS DOOR C KLEINE TERTS.

NAAR BES.



NAAR ES.



NAAR AS.

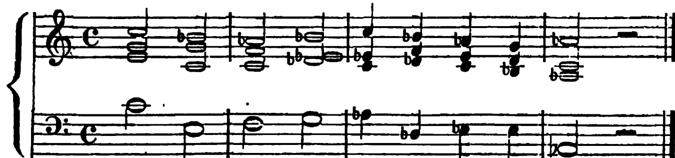


OVERGANGEN UIT C GROOTE TERTS DOOR F KLEINE TERTS.

NAAR ES.



NAAR AS.



NAAR DES.



Om den leerlingen een goed begrip van het hier behandelde te geven, dient de onderwijzer door veel zelfoefening eene groote vaardigheid en helder doorzigt te bezitten, daar het ingewikkelde van het onderwerp ligtelijk nog een of ander voorbeeld ter opheldering kon behoeven. Het is ook zeer nuttig, dat de leerlingen de bovenstaande muzijkale opgave, van andere toonen uitgaande, in hunne tusschenuren bewer-

ken. Om nogtans het moeijelijke niet te verzwaren, en te verhoeden, dat de overgangen niet in toonaarden met dubbelmollen leiden, behoeft de onderwijzer tot punten van uitgang slechts de volgende toonaarden op te geven:

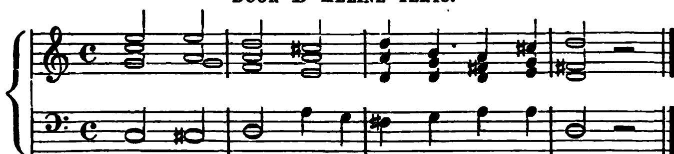
cis............groote terts.
fis.............." "
b..............." "
e..............." "
a..............." "
d..............." "
g..............." "
f..............." "
bes............." "

c valt hier uit, als zelf het voorbeeld zijnde.

De overgangen naar toonaarden met meer verhoogingen hebben eene geheel andere rigting, hoewel zij ook gegrond zijn op de verwantschap der kleine terts-toonaarden met hunne eigene toonaarden der groote terts. In vele gevallen kan het gehoor zich niet bevredigen met den toonaard der groote terts, als het dien der kleine terts te wachten heeft, en hierin bestaat dikwijls veel verschil met den overgang naar toonaarden met verlagingen. Zoo als wij hierboven geleerd hebben, is het niet schokkend, als, in plaats van naar de *groote* schaal-drieklanken, de dominanten naar de *kleine* leiden. In een omgekeerden zin is het echter anders. Na het akkoord van den hoofdtoon, en vervolgens de dominanten der kleine drieklanken eener schaal, verwacht het gehoor niet alleen die *kleine* drieklanken, maar vindt zich meer verrast dan bevredigd, wanneer de oplossing in die *groote* drieklanken geschiedt (zie blz. 82). De twee groote terts-toonaarden, die dan *zonder verwantschap* op elkander zouden volgen, zijn veel opvallender dan wanneer in *zulk geval* de tweede klein is, zoo als zij bij de overgangen naar toonaarden met meer verlagingen voor-

komen. Het is dus beter (behoudens hetgeen wij in de noot op blz. 82 gezegd hebben), de dominanten in de kleine drieklanken der schaal op te lossen, en vandaar uit hunne groote drieklanken te bereiken. Zoodanig eene behandeling berust op de verwantschap der kleine terts-toonaarden met hunne eigene toonaarden der groote terts. Een overgang bijv. van *c groote* terts naar *a groote* terts geschiedt dan door bemiddeling van *a kleine* terts, die in de schaal van *c* aanwezig is. Het meest geleidelijk lost zich dan de dominant in *a* groote terts op na het akkoord op de kwint, dat in de groote en kleine terts gelijk is. In de onderstaande voorbeelden zal dit duidelijker worden. Het zijn overgangen uit *c* naar de *groote* tertstoonaarden der drieklanken, die in de schaal van *c klein* zijn.

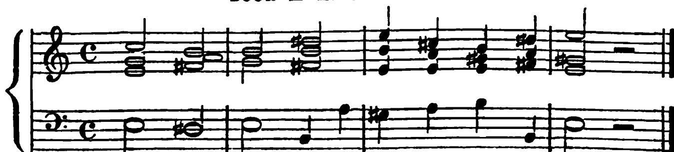
OVERGANG UIT C GROOTE TERTS NAAR D GROOTE TERTS, DOOR D KLEINE TERTS.



OVERGANG UIT C GROOTE TERTS NAAR A GROOTE TERTS, DOOR A KLEINE TERTS.



OVERGANG UIT C GROOTE TERTS NAAR E GROOTE TERTS, DOOR E KLEINE TERTS.



In deze voorbeelden zijn met het derde akkoord de eerste overgangen naar de kleine terts-toonaarden der schaal volbragt. Het vierde akkoord is dat op de kwint dier toonaarden, welk akkoord ook in de groote terts op de kwint ligt. Door den loop van den Bas ontstaat hieruit de dominant, als sekonde-akkoord gelegen, en die zich op de eerste kwart in de derde maat in de groote terts oplost [1]. De overige akkoorden zijn allen in denzelfden toonaard. Om de weinig zangerige vergroote sekonde *c*, *dis* te vermijden, begint, bij den overgang naar *e* kleine terts, de Bas, in plaats van met den grondtoon, met de terts van *c*.

Even als bij den overgang naar toonaarden met meer verlagingen, dienen de leerlingen de bovenstaande voorbeelden, van andere toonen uitgaande, te bewerken. Om hierbij niet in dubbelkruisen te vervallen, kunnen de volgende toonaarden door den onderwijzer opgegeven worden.

ces............groote terts.
ges............ „ „
des............ „ „
as............ „ „
es............ „ „
bes............ „ „
f............ „ „
g............ „ „

[1] Zoodanig eenen overgang vinden wij ook in P, nadat in de negende maat de overgang uit *d* naar *f* volbragt is. In dezelfde maat leidt de verminderde drieklank van *cis*, die een onderdeel van den dominant is, de harmonie naar *d* kleine terts, welk akkoord met de tiende maat intreedt. Met de elfde maat is op de eerste kwart een rustpunt op het akkoord der kwint, hoewel niet volledig, dat door het overmatig sext-akkoord van *bes* wordt voorbereid. In dezelfde maat voert op de laatste kwart de dominant als kwint-sext-akkoord den drieklank van *d* groote terts weder in.

d............groote terts.
a..............„ „
c valt als voorbeeld uit.

Nog verder verwijderde overgangen, zoowel in toonaarden met verlagingen als met verhoogingen, kunnen op dezelfde wijze, doch door tusschenkomst van een tweeden kleinen drieklank gevormd worden. Evenwel zijn deze voorbeelden genoegzaam om den leerling een begrip te geven van den overgang in vreemde toonaarden in het algemeen, die, hoewel langs verschillende wegen te verkrijgen (zoo als wij reeds gezegd hebben), en dikwijls nog eenvoudiger, schoon minder natuurlijk, nogtans den leerlingen slechts door middel van het reeds behandelde aan het verstand kan gebragt worden.

De Sopraan-sleutel, waarvan de opgave hier volgt, kan, even als de andere sleutels, door eenige daarin getransponeerde N^os^., gedurende den gang van dit Hoofdstuk beoefend worden. Hij is dezelfde als de Tenor- en Alt-sleutel, doch geeft de *c* aan op de onderste lijn.



De twee laatste maten bijv. zijn dus gelijk aan:



Tot slot van dit Hoofdstuk moeten wij den onderwijzer nog eens herinneren, zooveel mogelijk te waken tegen het al te veelvuldig ademhalen, en het daardoor dikwijls ongepast afbreken van den woordenzin. Hetgeen wij op blz. 56 gezegd hebben, kan hem hierbij hoofdzakelijk tot leiddraad dienen.

VIJFTIENDE HOOFDSTUK.

HET KOORZINGEN IN VERSCHILLENDE SLEUTELS.

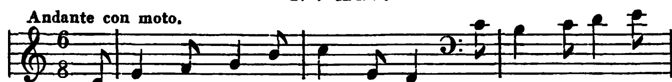
Bij de tegenwoordige zangmuzijk wordt bijna altijd de G-sleutel gebruikt voor Sopranen, Alten en Tenoren (de laatste zingen dan een octaaf lager dan de noten aanwijzen) en de F- of Bas-sleutel voor de Bassen. Er bestaan evenwel zoo vele Partituren van beroemde meesters, waarin iedere stem zijnen eigenaardigen sleutel heeft, dat ook de zangoefening in die sleutels noodzakelijk moet behartigd worden. Voornamelijk hieraan, in verband met de verdere beoefening van het koorzingen, is dit laatste Hoofdstuk gewijd.

Door het transponeren van eenige oefeningen in de sleutels, die door ons zijn opgegeven, hebben de leerlingen zich met de onderlinge verhouding dier sleutels kunnen bekend maken. Naar die opgave heeft de onderwijzer kunnen inzien, dat de *hooggaande* oefeningen het meest geschikt zijn voor den Sopraan-sleutel, doch voor den Alt-sleutel reeds veel te hooge noten boven de vijfde lijn zouden vereischen, en daardoor het lezen zouden moeijelijk maken. Het zal hem gebleken zijn, dat de Tenor-sleutel *daarvoor* geheel ontoepasselijk is. Dat slechts de laagste N^{os}. in dien sleutel kunnen overgebragt worden, en dan nog dikwijls hooge noten vorderen. Dat voor de oefeningen, die in de middentoonen val-

len, het best de Alt-sleutel kan gebruikt worden, doch voor *die* toonen ook de Sopraan-sleutel niet ongeschikt is. Volgens dien maatstaf heeft hij de N^{os}. kunnen bepalen, die hij oordeelde voor de overbrenging in den eenen of anderen dier sleutels te kunnen dienen. Evenwel zullen de leerlingen het meest begrip verkrijgen van de ware hoogte des toons, dien iedere sleutel aangeeft, door het beoefenen van stukken, hun nog niet in den G-sleutel bekend, en van den aanvang af in den vreemden sleutel gezongen.

Wat den Bas-sleutel aangaat, hebben wij reeds in het eerste Hoofdstuk gezegd, dat bij de transpositiën, in dien sleutel gedaan, de noten al de toonen een octaaf lager moeten aanwijzen als zij getransponeerd met den G-sleutel zouden voorkomen. Om de ware toonen aan te duiden, zouden de noten meerendeels zoo veelvuldig gestreept boven de vijfde lijn moeten staan, dat, bij het overzigt daarvan, het oog die niet duidelijk zoude kunnen volgen. Eene geregelde zangoefening in dien sleutel is dus enkel toepasselijk voor mannenstemmen, als namelijk bij jongens door de stemverandering de toonen een octaaf dieper zijn geworden [1]. Om nogtans een begrip te geven van de verhouding van den Bas-sleutel met den G-sleutel, kan de volgende oefening dienen, waarvan de diepgaande toonen eene niet al te hooge voorstelling in den Bas-sleutel toestaan.

N°. XCV.



[1] Met de noot op blz. 55 hebben wij hoofdzakelijk op het oog gehad het transponeren en noemen in den Bas-sleutel, ter beoefening eener grondige notenkennis in dien sleutel.

zel- ven gaan, Zoo zal 't u een - maal zel - - ven gaan. Zoo

als ge aan an - - - dren hebt ge - daan, Zoo zal 't u een - - - - maal

zel - ven gaan, Zoo zal 't u een-maal zel-ven gaan.

Wij herinneren hier, dat de eerste noot in den Bas-sleutel op het einde der tweede maat, de *c* is, die in den G-sleutel onder de eerste lijn staat. In het volgende stukje is de laagste partij ook in den Bas-sleutel.

U. Andante Cantabile.

Wie e - - del zich ge - - - dra - - gen kan, Die

Wie e - - del zich ge - - - dra - - gen kan, Die

Wie e - - del zich ge - - - dra - - gen kan, Die is een

is een e - - - - del - - - man. Wie e - - - del zich ge - - -

is een e - - - - del - - - man. Wie e - - del zich ge - - -

e - - - - - - - - - - - - - del - - - man. Wie e - - del zich ge - - -

dra - gen kan, Die is een e---del---man.

dra - gen kan, Die is een e---del---man.

dra - gen kan, Die is een e---del---man.

In den Tenor-sleutel, hoewel voor Sopranen en Alten niet geschikt, kunnen nogtans vele toonen dezer stemmen aangewezen worden. Welken invloed de verplaatsing der drie C-sleutels op de ware toonhoogte heeft, zal ook, wij herhalen het, het meest door de zangoefening blijken. Hiertoe kunnen de volgende eenstemmige N^os^. dienen, die, veelvuldig en grondig beoefend, het zingen der daarop volgende kooren veel minder moeijelijk zullen maken. Voor het goede gebruik dezer oefeningen zijn eenige woorden tot uitlegging noodwendig.

De drie sleutels, die bij vele maten dier oefeningen naast elkander staan, duiden aan, dat men naar gelieven den toon in eenen van die sleutels kan zingen. De onderwijzer wijst telkens den sleutel aan, waarin hij den zang wil vervolgd hebben, en daarom zijn gemakshalve bij iedere phrase de sleutels weder voorgebragt. Het spreekt van zelf, dat met iederen sleutel de zang verandert, en dat de leerling zich dus telkens in den nieuwen sleutel den naam der noot, zoowel als hare hoogte, duidelijk moet voorstellen. Behalve dat *het veelvuldig noemen in de maat* hiertoe als onontbeerlijk moet voorafgaan, is het noodzakelijk, dat de onderwijzer eerst ieder N°. in eenen der drie sleutels doe beoefenen, en zoo vervolgens beurtelings in de beide anderen, alvorens zij in alle sleutels door elkander worden gezongen, dewijl die beoefe-

ning te zwaar zoude zijn om mede aan te vangen. In het onderstaande voorbeeld is N°. XCVI uiteengezet. De aanvang is in den Tenor-sleutel, en daarom moet vooreerst geheel die oefening, zoo als zij in *dien* sleutel voorkomt, naauwkeurig voleindigd worden. Daarna volgt de beoefening in den Altsleutel en eindelijk in den Sopraan-sleutel. Ook bij het zingen der twee laatste sleutels is de aanvang en het einde in den Tenor-sleutel (want als die ook in de andere sleutels gezongen wierden, zoude er noch begin noch slot in den grondtoon zijn); doch op de laatste kwart der tweede maat vangt een nieuwe sleutel aan, waarin de beoefening dan vervolgd wordt. Dat zoodanige beoefening voor den in die sleutels nog niet geheel ervarenen, niet terstond in het Tempo kan zijn, zal wel niet behoeven herhaald te worden.

Moderato.

Het is een zeemansspreuk, de voorwind heeft gevaar, En

Het is een zeemansspreuk, de voorwind heeft gevaar, En

Het is een zeemansspreuk, de voorwind heeft gevaar, En

dit wordt me-nig-een ook op het land ge-waar, En

dit wordt me-nig-een ook op het land ge-waar, En

dit wordt me-nig-een ook op het land ge-waar, En

dit wordt me-nig-een ook op het land ge-waar.

dit wordt me-nig-een ook op het land ge-waar.

dit wordt me-nig-een ook op het land ge-waar.

Nadat dit voorbeeld in iederen sleutel naauwkeurig gezongen is, kan de onderwijzer de beoefening met afwisselende sleutels doen beginnen. Het N°. wordt dan als volgt op het bord geschreven [1]:

N°. XCVI.

Moderato.

Het is een zee-mans-spreuk, de voorwind heeft gevaar, En dit wordt me-nig-een ook op het land ge-waar, En dit wordt me-nig-een ook op het land ge--waar.

---

[1] Wij herinneren hier nog, dat:



in hoogte van toon gelijkstaat aan:

Tenor. Alt. Sopraan.

De overgang van den eenen sleutel in den anderen maakt de melodie natuurlijkerwijze moeijelijk en zeer weinig zangerig. Om die reden ook zijn de toongangen dezer N^{os}. eenvoudiger als vroegere, doch kunnen evenwel, door hun veelvuldig en verschillend gebruik, het best de leerlingen de verhouding van den toon in iederen sleutel doen begrijpen en hen daarin vaardig maken.

Het onderstaande N^{o}. XCVII begint met den Alt- en N^{o}. XCVIII met den Sopraan-sleutel. Zij worden even als N^{o}. XCVI beoefend, en dus ook het eerst in den sleutel, waarin zij aanvangen.

N^{o}. XCVII.

Allegro Moderato.

Men zeg-ge wat men wil, die zij-ne nooddruft

heeft, Die is 't die 't al-ler-best en

on-be--kommerd leeft, Die is 't die 't al-ler-

best en on-be-kommerd leeft.

N^{o}. XCVIII.

Andante con moto.

Ik acht het voor de jonk-heid goed, Ik

acht het voor de jonk-heid goed, Een tra-ge

beurs, Een tra-ge beurs, een rap-pe, rap-pe,

rap-pe hoed, een rap-pe, rap-pe hoed, Ik

acht het voor de jonkheid goed, Een tra-ge beurs, een

rap-pe hoed, een rap-pe, rap-pe hoed.

In het vorige Hoofdstuk zijn reeds meerstemmige stukjes met tekstwoorden beoefend, die, als voorbeelden van het koorgezang, den leerlingen tot oefening in de voordragt daarvan gestrekt hebben. Thans laten wij hier eenige meer volledige koren volgen, die, in moeijelijkheid opklimmende, de ingespannen aandacht van de leerlingen vereischen, zullen zij op de wijze beoefend worden, zoo als de bovengemelde voorbeelden behandeld zijn [1]. De duidelijkheid der uitspraak en de toepassing der teekens zijn hier vooral te behartigen, daar het verschil in de woorden veel grooter is, en dus ook meer verschil in de voordragt vordert. De boven behandelde drie sleutels worden daarbij op verschillende wijzen toegepast, en daar, bij de naauwkeurige beoefening van iedere partij in het bijzonder, volgens gewoonte alle stemmen, van welke partij ook, medezingen, zoo worden ook op die wijze door iedereen beurtelings alle sleutels beoefend. In het hiernavolgend koor V is de eerste partij in den Sopraan-sleutel.

[1] Het noemen in de maat, dat wij op blz. 142 voor de moeijelijkheid der beoefening met gestadig veranderde sleutels hebben aangeraden, moet ook thans achterwege blijven.

V. Andante Moderato.

mf

Komt, kna - pen en meisjes! ver-heft nu in koor Den
In moed en in ken-nis, in vroomheid en deugd, Was't

mf

Komt, kna - pen en meisjes! ver-heft nu in koor Den
In moed en in ken-nis, in vroomheid en deugd, Was't

mf

Komt, kna - pen en meisjes! ver-heft nu in koor Den
In moed en in ken-nis, in vroomheid en deugd, Was't

grond, die uw wieg heeft ge - - - dra - gen; Uw
een - - - - maal het sie - - - raad der aar - - de; Die

grond, die uw wieg heeft ge - - - dra - gen; Uw
een - - - - maal het sie - - - raad der aar - - de; Die

grond, die uw wieg heeft ge - - - dra - gen; Uw
een - - - - maal het sie - - - raad der aar - - de; Die

lied klink' de beem - den van 't Va - - - der-land door, Dat
glo - - rie ver-bleek-te; maar 't wacht van uw jeugd, Dat

lied klink' de beem - den van 't Va - - - der-land door, Dat
glo - - rie ver-bleek-te; maar 't wacht van uw jeugd, Dat

lied klink' de beem - den van 't Va - - - der-land door, Dat
glo - - rie ver-bleek-te; maar 't wacht van uw jeugd, Dat

p

de oogen op u houdt ge - - sla - - - gen: Dat Vaderland eert en ver-
gij het herstelt in zijn waar - de: Dan - als gij het eert en ver-

p

gij het herstelt in zijn waar - de: Dan - als gij het eert en ver-
de oogen op u houdt ge - - sla - - - gen: Dat Vaderland eert en ver-

p

de oogen op u houdt ge - - sla - - - gen: Dat Vaderland eert en ver-
gij het herstelt in zijn waar - de: Dan - als gij het eert en ver-

cresc.

heer - lijkt als nu Eens, ho - - pen wij, eens zal het
heer - lijkt als nu, — Dan mo - - ge dat Va - - der - land

cresc.

heer - lijkt als nu Eens, ho - - pen wij, eens zal het
heer - lijkt als nu, — Dan mo - - ge dat Va - - der - land

cresc.

heer - lijkt als nu Eens, ho - - pen wij, eens zal het
heer - lijkt als nu, — Dan mo - - ge dat Va - - der - land

f

fier zijn op u, Eens, ho-pen wij, eens zal het fier zijn op u.
fier zijn op u, Dan moge dat Va - derland fier zijn op u.

f

fier zijn op u, Eens, ho-pen wij, eens zal het fier zijn op u.
fier zijn op u, Dan moge dat Va - derland fier zijn op u.

f

fier zijn op u, Eens, ho-pen wij, eens zal het fier zijn op u.
fier zijn op u, Dan moge dat Va - derland fier zijn op u.

Dit koor in twee coupletten is een driestemmig volkslied, welke soort van muzijk wel onder de minst ingewikkelde mag gerekend worden. Op het tweede couplet wordt dezelfde muzijk toegepast als op het eerste, doch de woorden kunnen eenig verschil in de voordragt te weeg brengen, zoo als veelal met muzijk op coupletten kan plaats hebben, naar de opvatting des zangers. Hier bijv. is het niet ongepast, in het tweede couplet de woorden: *maar 't wacht van uw jeugd, Dat gij het herstelt in zijn waarde*, zacht doch tevens met veel nadruk te zingen. In een koor van zulk een gelijken gang als dit, moet de uitspraak der woorden ook zoo gelijk als uit éénen mond geschieden.

In het onderstaand koor komen de tekstwoorden wel op éénen tijd, doch de figuren zijn dikwijls verschillend.

W. Andante con moto.

p

Hoe lief- lijk bloeit gij in 't ver - - bor - - - gen,
Al staat gij laag voor 't oog der aar - - - de,
Zou dan zijn oog den mensch ver - - ge - - - - ten,

p

Hoe lief- lijk bloeit gij in 't ver - - bor - - - gen,
Al staat gij laag voor 't oog der aar - - - de,
Zou dan zijn oog den mensch ver - - ge - - - - ten,

p

Hoe lief- lijk bloeit gij in 't ver - - bor - - - gen,
Al staat gij laag voor 't oog der aar - - - de,
Zou dan zijn oog den mensch ver - - ge - - - - ten,

Gij ne - - drig kruid der bar - - - - - - re hei!
Toch slaat des Hee - - - - - ren oog u ga,
Die ne - - drig leeft voor Hem al - - - - leen?

Gij ne - - drig kruid der bar - - - - - - re hei!
Toch slaat des Hee - - - - - ren oog u ga,
Die ne - - drig leeft voor Hem al - - - - leen?

Gij ne - - drig kruid der bar - - - - - - re hei!
Toch slaat des Hee - - - - - ren oog u ga,
Die ne - - drig leeft voor Hem al - - - - leen?

p *cresc.* *f*

Hoe praalt de dauw - - drup van den mor - - gen
Hij, die u op - - - - - kweek-te en be - - - - waar - de
Neen! wat ver - - - acht wordt en ver - - - sme - - ten,

p *cresc.* *f*

Hoe praalt de dauw - - drup van den mor - - gen
Hij, die u op - - - - - kweek-te en be - - - - waar - de
Neen! wat ver - - - acht wordt en ver - - - sme - - ten,

f *cresc.* *f*

Hoe praalt de dauw - - drup van den mor - - gen
Hij, die u op - - - - - kweek-te en be - - - - waar - de
Neen! wat ver - - - acht wordt en ver - - - sme - - ten,

Op 't klei--ne bloem---pje van de weî!
En tooi--de in vol------heid en ge-----naê: —
Bij Hem zijn laag-----te en hoog-----heid één. —

Op 't klei--ne bloem---pje van de weî!
En tooi--de in vol------heid en ge-----naê: —
Bij Hem zijn laag-----te en hoog-----heid één. —

Op 't klei--ne bloem---pje van de weî!
En tooi--de in vol------heid en ge-----naê: —
Bij Hem zijn laag-----te en hoog-----heid één. —

p

Wat draagt de zoe-----le len---------te----lucht
De Heer, die roos en le-----------lie kleedt,
Ligt dat ge, ne------drig bloe---------me---lijn!

Wat draagt de zoe-----le len---------te----lucht
De Heer, die roos en le-----------lie kleedt,
Ligt dat ge, ne------drig bloe---------me---lijn!

Wat draagt de zoe-----le len---------te----lucht
De Heer, die roos en le-----------lie kleedt,
Ligt dat ge, ne------drig bloe---------me---lijn!

mp

Uw mil - - - de geu - - - - ren door de lucht.
De tee - - - dre veld - - - bloem niet ver - geet.
Het schoonste in 't Pa - - - - - ra - - - - - dijs zult zijn.

mp

Uw mil - - - de geu - - - - ren door de lucht.
De tee - - - dre veld - - - bloem niet ver - geet.
Het schoonste in 't Pa - - - - - ra - - - - - dijs zult zijn.

mp

Uw mil - - - de geu - - - - ren door de lucht.
De tee - - - dre veld - - - bloem niet ver - geet.
Het schoonste in 't Pa - - - - - ra - - - - - dijs zult zijn.

Hier is de derde partij in den Tenor-sleutel. Op het einde van de verscheidene phrasen is eene stip boven de noot en daarboven een boogje; dit is het zoogenaamd orgelpunt, en duidt aan, dat de noot, waar het boven staat, naar willekeur kan aangehouden worden. De goede smaak moet hierbij den duur bepalen. Bij den zang bijv. moet het zonder inspanning, althans in éénen adem, kunnen geschieden. Een koor van dezen vorm noemt men een *koraal.* De maat van drie halve noten is thans weinig in gebruik, en behoort meer tot de oudere muzijk en wel hoofdzakelijk in den kerkstijl. De langste noot in zulk eene maat is eene heele noot met eene stip. Zij wordt even als de $\frac{3}{4}$ maat geslagen, en dus op iederen slag eene halve noot, waarvan men hier (*Andante con moto*) den duur zou kunnen bepalen, als ongeveer gelijkstaande aan de kwart in het Tempo *Adagio.*

In het ommestaand koor zijn de partijen meestal van ongelijken gang.

X. Moderato.

mp mp mp sf sf sf sf

dat vor----dert toch,

dat vor----dert toch,

Stap--je voor stap--je, Stap-----je voor stap--je,

mf mf sf sf sf sf

dat vordert toch,

dat vordert toch,

Stap-je voor stap-je dat vordert toch, Stap-je voor stap-je,

mp mp sf sf sf

Denk het in 't goe--de,

Denk het in 't goe--de,

Stap--je voor stap--je, Stap-je voor stap--je dat

cresc.

denk het in 't kwa-de, Denk het in voordeel,

cresc.

denk het in 't kwa-de, Denk het in voordeel,

cresc.

vor-dert toch, Denk het in voordeel,

f

denk het bij scha-de, Meest-al, mijn vrienden, ver-

f

denk het bij scha-de, Meest-al, mijn vrienden, ver-

f

denk het bij scha-de, Meest - - - al, mijn vrienden, ver-

gat gij het nog; Vlie-gen of stil-staan,

gat gij het nog; Vliegen of, Vlie-gen of stilstaan,

gat gij het nog; Vlie-gen of stil-staan,

3

Vliegen of stilstaan, gij

3 3

Vliegen of, Vliegen of stilstaan, gij kent maar geen

3

Vliegen of stilstaan, gij kent maar geen midden,

kent maar geen mid---den, Wat ik moog pra-ten en

p

mid-den, Wat ik moog pra-------------ten en

p

Neen, Wat ik moog pra-----------------ten en

cresc.

ra--den en bidden, gij kent maar, gij kent maar geen

cresc.

ra---------------den en bid--den, gij kent maar geen

cresc.

ra--den en bidden, gij kent maar, gij kent maar geen

f mp

mid-----den, waar 't val-len kan,

f mp

mid-----den, waar 't val-len kan,

f mp

mid-----den. Drupje voor drupje, Drup-je voor drupje,

waar 't val-------len kan,

waar 't val-------len kan,

Drupje voor drupje waar 't val-------len kan,

3

Maakt wel een kuil--tje,

3

Maakt wel een kuil--tje,

Drup-je voor drup-je, Drup-je voor drup-je,

waar 't val-len kan,

p

waar 't val-len kan, Maakt wel een

Drup-je voor drup-je waar 't val-len kan,

p *cresc.*

Maakt wel een kuiltje in 't hart, Maakt wel een

cresc.

kuiltje in 't hart, Maakt wel een kuiltje in 't hart, Maakt wel een

mp

Maakt wel een

f

kuil--tje in 't hart van de stee-nen, Gudst er het

f

kuil--tje in 't hart van de stee-nen, Gudst er het

cresc. *f*

kuil--tje in 't hart van de stee-nen, Gudst er het

nat als een stroom o--ver he--nen, Ach! het loopt

nat als een stroom o--ver he--nen, Ach! het loopt

nat als een stroom o--ver he--nen, Ach! het loopt

weg en gij ziet er niet van, Gudst er het

weg en gij ziet er niet van, Gudst er het

weg en gij ziet er niet van, Gudst er het

nat als een stroom o--ver he--nen, Ach! het loopt

nat als een stroom o--ver he--nen, Ach! het loopt

nat als een stroom o--ver he--nen, Ach! het loopt

weg en gij ziet er niet van.

mp

weg en gij ziet er niet van. Daar-om be-denk het,

mp

weg en gij ziet er niet van. Daar--om be-denk het,

mf

Daar-om be-denk het bij

mf

Daar-om be-denk het, Daar-----om be-denk het bij

mf

Daar-----om be-denk het, Daar-----om be-denk het bij

al uw be--gin--nen,

al uw be--gin--nen,

sf sf

al uw be--gin--nen, Spa--ren doet ga--ren,

Spa-ren doet ga-ren, die vol-houdt, die volhoudt moet

Spa-ren doet ga-ren, die vol-houdt, die volhoudt moet

Spa-ren doet ga-ren, die vol-houdt, die volhoudt moet

win------nen.

win------nen.

win------nen.

De derde stem, die in den Alt-sleutel is, is hier de hoofdpartij, die meestal eenen op zich zelf staanden gang heeft. Zij moet met veel nadruk gezongen worden, en als het ware op iedere helft van de maat den gang van eenen langzamen stap aangeven. Dit wordt door het teeken *sf* (*sforzando*) aangeduid. Overigens moeten alle partijen, vooral waar het triolen zijn, met nadruk, gelijkheid en duidelijke uitspraak voorgedragen worden.

In het volgende koor is de eerste stem in den Sopraan-sleutel, de tweede in den Alt- en de derde in den Tenor-sleutel. Bij alle partijen wordt daarom eene verdubbelde aandacht

vereischt. In de voorafgaande koren was er slechts ééne partij in eenen vreemden sleutel. De beide anderen, natuurlijkerwijze in den G-sleutel meer zeker, konden, door het vast aangeven van den toon, de eerstgenoemde meer ondersteunen. Die onderlinge ondersteuning kan men echter thans nog niet verwachten, en daar dit stukje tevens hier en daar eenige moeijelijkheden oplevert, en eene groote naauwkeurigheid in de maat vereischt, dienen de stemmen afzonderlijk grondig beoefend te zijn, alvorens zij tegen elkander worden gezongen.

V. **Andante Cantabile.**

mp

[1] Gij ar-me wijn-rank leg je daar,

mp

Gij ar-me wijn-rank, ar-me

mp

Gij

mf

Zoo vuil te slingren langs den

mf

wijn------rank leg je daar, Zoo vuil te slingren langs den

mf

ar-me wijnrank leg je daar, Zoo vuil te slingren langs den

---

1 De beide volgende coupletten vindt men op de laatste bladz. van den Algemeenen Inhoud.

p

grond, Wat zijn uw druif-jes

p

grond, Wat zijn uw druif-jes

grond, Zoo vuil te slin-gren langs den grond,

cresc.

klein en naar, Wat zijn uw druif--jes klein en naar, On-

cresc.

klein en naar, Wat zijn uw druif--jes klein en naar, On-

cresc.

Wat zijn uw druif--jes klein en naar, On-

f

accelerando.

rijp en ze-ker on--ge--zond,

f

mf

rijp en ze-ker on--ge--zond, Kijk,

f

mf

rijp en ze-ker on--ge--zond, Kijk, als ik je aan de

Digitized by Google

Kijk, als ik je aan de schutting bond, Dan

als ik je aan de schut------ting bond, Dan

schut--ting, aan de schut------ting bond, Dan

And. con moto.

raakte je misschien weer klaar, O, als ik je aan,

raakte je misschien weer klaar, O, als ik je aan de

raakte je misschien weer klaar, O, als ik je aan de

O, als ik je aan de schutting bond, Dan

schutting bond, O, als ik je aan de schutting bond, Dan

schutting bond, O, als ik je aan de schutting bond, Dan

cresc.

raak - - - - - - - - - - - - - - - - - - te, Dan raak - - te je misschien weer

cresc.

raak - te, Dan raak - - - - - - te, Dan raak - te je misschien weer

cresc.

raak - - - - - - - - - - - - te, Dan raak - te je misschien weer

f

klaar, Dan raak - te je misschien weer klaar, Dan

f

klaar, Dan raak - te je misschien weer klaar, Dan

f

klaar, Dan raak - te je misschien weer klaar, o Dan

Tempo 1°.

raak - te je misschien weer klaar.

raak - te je misschien weer klaar.

raak - te je misschien weer klaar.

De hoofdtoon is aanvankelijk *f* kleine terts, doch na een rustpunt op het akkoord van de kwint in de 14de maat, gaat de zang in *f* groote terts over. Bij dezen overgang is het woord *accelerando* (versnellend) geplaatst. Dit woord duidt in een tegenovergestelden zin dezelfde trapswijze maatverandering aan als het *ritardando.* Die maatverandering is hier bepaald aangeduid, daar de versnelling van het *Andante cantabile* tot het *Andante con moto* voortgaat, in welk tempo het stuk verder vervolgt. Zoodanige versnelling moet als ware het ongemerkt, en vooral niet met rukken geschieden. Het spreekt van zelfs, dat de leerling hier vooral met aandacht den maatslag van den onderwijzer moet volgen.

In de volgende eenstemmige N^os^. komen alle vier de sleutels afwisselend voor.

N°. XCIX.

Moderato.

Geen kei-zer-lij--ke rij-ken, Geen kroonen zijn te

lijken, Noch ridderlijken stoet, Bij 't rein vernoegd ge-

moed, Geen kei-zer-lij-ke rij-ken, Geen kroonen zijn te

lijken, Noch ridderlijken stoet, Bij 't rein vernoegd ge-

moed, Bij 't rein ge--moed, 't vernoegd ge-moed, Geen

kroonen zijn te lijken, Bij 't rein vernoegd ge-moed.

N°. C.

Moderato.

mf

Hal-le-lu-ja, Hal-le---lu-ja, Hal-le-lu-ja,

Hal-le--------lu----ja, Hal-le----lu--

ja, Hal--le-lu----ja, Hal---le--lu--ja, Hal-le-------lu-

ja, Hal--------------le--------lu---ja, Hal-le-lu-

ja, Halle---lu-ja, Hal-le----------lu--------ja, Hal-le-lu-

ja, Hal-le------lu------ja, Hal-le-lu-ja,

Hal-le----------lu---ja, Hal-

---le--lu-

ja, Hal--le-----lu-ja, Hal-le--lu-ja, Halle-lu-

ja, Hal-le-lu-ja, Hal-----le------lu----ja, Hal-le-lu-

ja, Hal-le-lu-ja, Hal-le--lu-ja.

In het laatste dezer Nos. zijn dikwijls eene geheele reeks van noten op ééne syllabe, hetgeen in den Fugastijl, waarvan dit eenige vormen zijn, veelal voorkomt. Hier vooral is de wijze van beoefening, in het 13e Hoofdstuk toegepast, noodwendig voor de duidelijkheid der voordragt. De twaalf laatste maten leveren eenige noten op, die, hoewel zij denzelfden klank voorstellen als de noten die haar voorafgaan, evenwel in plaats verschillen; zoo als *bes* en *ais*, *es* en *dis*, *f* en *eis*. De verschillende aanwijzing van zoodanige toonen kan afhankelijk zijn van de volgorde der akkoorden, waarvan zij onderdeelen uitmaken. Men noemt ze *enharmonische* noten [1]. Ook om veel dubbelkruisen en mollen te vermijden, worden zij soms gebruikt als:

In de volgende koren wordt het in No. C behandelde bij verschillende partijen toegepast.

---

[1] Daar de enharmonische noten geen toonverschil hebben, en bij den zang slechts de aandacht des leerlings vereischen, zoo vinden wij eene verdere zangbeoefening hierin onnoodig. De onderwijzer zou evenwel de chromatische toonen, zoo als zij in het Ie. Dl., blz. 46, *boven* elkander staan, als halve noten *naast* elkander kunnen schrijven, om ze nu en dan de leerlingen te doen zingen. Alsdan ook kan de *e* als *fes*, de *b* als *ces*, de *f* als *eis*, en de *c* als *bis* voorkomen. De enharmonische noten zijn veel zeldzamer dan de gewone toevallig veranderde noten, en kunnen slechts in veel modulerende muzijk eene goede plaats vinden.

Z. Allegro Moderato.

Is Godes ze-gen, Is Go------------------------

----------des ze-gen, Is Go--------------------------

---------des we-gen, Is Go------------------------

-----des ze-----gen.

-----des ze-----gen.

-----des ze-----gen.

In de elfde maat van Z staat in de Alt-partij, in plaats van eene noot, eene stip bij den aanvang, en duidt aan, dat de laatste halve noot *g* der vorige maat eene halve noot met een stip moet zijn, en dus haar duur in deze maat nog met een kwart verlengd wordt. Deze schrijfwijze (in plaats van door een boogje de halve noot aan een kwart te verbinden) werd vroeger veel gebezigd en is thans nog niet in onbruik geraakt. Ook bij andere notenwaarden kan zij plaats vinden, zoo als uit het volgende voorbeeld blijkt:



Men moet echter bekennen, dat de verbinding door het boogje duidelijker is, en dat het voor het oog veel meer voldoening geeft, de geheele waarde der maat door noten aangevuld te zien.

FF. Largo. mf f

In Go-des ze-gen, Is 't al ge-le-gen, Is 't al ge-

In Go-des ze-gen, Is 't al ge-le-gen, Is 't al ge-

In Go-des ze-gen, Is 't al ge-le-gen, Is 't al, Is 't al ge-

In Go-des ze-gen, Is 't al ge-le-gen, Is 't al, Is 't al ge-

Allegro ma non troppo.

le--------gen.

le--------gen. A--men, A-----men, A-------------------

le--------gen.

le--------gen.

men, A----------------------------------men, A-----

A-------men, A-------men, A---------

-------------------men, A--------------------------------

--------------------men, A--men, A-------men, A---

--men, A------------men, A------------------------

--men, A----men, A---men, A------men,

A---men, A--men. A-------------------men, A---------

A - - - - - - - - - - - - - - - - - - - men, A -

- - - - - - - - - - men,

A - - - - - - - - - - - - - men, A - - - - - - - - - - - - - -

- men, A -

men, A - - - - - men, A - - - - - men, A - - - - men, A - - - -

A - men, A - men, A - - - - - - - - - - - - - men, A - - -

men, A - men, A - men, A - - - - - - - - - - - - - men, A - - -

men, A - - - - - - men, A - - - - - men, A - - - - - men,

- - - - - - - - - - - - - - - - - men,

- men, A - - - - - - - - - - men, A -

men, A - - - - - - - - - - - - - men, A - - - - - - - men, A - -

A - men, A - - - - - men, A - - - - - - - - - - - men, A - - - - - -

A------men, A------men, A-------------men, A--------

men, A-------men, A-------men, A---

------------------men, A-men, A---men,

------------------men, A-------------men, A---

-------men,

---------men, A---men, A---men, A------men, A-----

A--men, Amen, A---men, A------men, A-

---men, A-------men, A-----men, A---men, A-----

A---men, A--men, A----

---men, A----------------------men, A-------men, A-

---men, A-----------------------men,

men, A-----------------------men, A-men, A----

--men, A---men, A------men, A------men, A----
men, A---men, A------men, A----------men, A----
A---men, A--men, A------------------men, A-men, A--
men, A-----men, A-------men, A-------

------------------------------------men,
men, A--------men, A----------------men,
men, A----------------men, A---
men, A-------men, A---
A----men, A---------men, A----------------men, A-----

A - - - - - men, A - - - - - men, A - - - - - - - - - -

- - - - men, A -

- men, A - - - - - men, A - - - - - - - - - - -

- - - - - - - - - - - - - - - - men, A - - - - - - - - - - - - - - - - men, A - - - - -

- - - - men, A - men,

- - - - men, A - men,

- - - - - - - - men, A - - - - - - - - - - - - - - men, A - - - - - - men, A - - -

- men, A - - - -

A - - - - - - men, A - - - - - - - - - - - - - men, A - - - -

A - - - - - - - - - - - - - - - - men, A - - - - - - men, A-

- - - - - - - - - - men, A - - - - men, A - - - - - - - - - - - - - - - men, A-

- - - - - - - - - - men, A - - - - - - - men, A - - - - - - - men, A - - -

-----------men, A-----men, A-------------men.

-------men, A---------------men, A-------------men.

-------men, A-----------men, A-------------men.

men, A--men, A---------------------------------men.

Het Allegro van FF is een Fughetta, waarin de snelle zangen afwisselend in alle partijen voorkomen. De Fugastijl vereischt wel de hoogste kennis en vaardigheid, die men van den koorzanger verwachten kan. Wij hebben echter meer tot voorbeeld, dan ter uitvoering, dit laatste koor bewerkt, daar de baspartij niet anders dan door mannenstemmen kan gezongen worden. Dit koor kan dus alleen toepasselijk zijn, als eenige jongens-Alten onder de leerlingen, door stemverandering, de Bas-stem mogten verkregen hebben. Intusschen kunnen de partijen afzonderlijk wel beoefend worden, als namelijk de Bas-partij een octaaf hooger wordt gezongen. Deze beoefening is in ieder geval nuttig en in overeenstemming met de beoefening van N°. C.

Wij durven verwachten, dat, na de grondige beoefening dezer methode (wij verstaan onder grondige beoefening, dat zij van den aanvang af niet van het voorschrift is afgewe ken), de leerlingen bekwaam genoeg zijn, om bij alle zang vereenigingen krachtdadig mede te werken, en iedere part waarbij zij naar de hoedanigheid hunner stem geplaatst wo

den, te helpen ondersteunen. Wij willen niet beweren, dat zij alle zwarigheden te boven zullen zijn en als doorknede muzijkbeoefenaars mogen optreden; maar om zulks door eigen ondervinding al meer en meer te worden, kan bij hen een goede grond en eene genoegzame kennis aanwezig zijn. Op zoodanigen titel kan de goed onderwezen leerling slechts aanspraak maken na veelvuldige medewerking bij uitvoeringen van koren, en het zingen van veel hem nog vreemde muzijk. Wij zeggen de *goed onderwezen* leerling, want zonder die voorwaarde is zoodanige muzijkbeoefening voor hem zonder vrucht en zal hij nimmer tot die vastheid geraken, welke men verwacht van den zoogenaamden steun van het koor. Hij zal zich nimmer rekenschap kunnen geven van hetgeen hij zingt en op zijn hoogst het zoo verre brengen, dat hij met andere koristen van zijne partij den zang gelijk houdt, doch tevens bij eene of andere fout wordt medegesleept, hetgeen den goeden koorzanger niet gebeuren mag. Deze laatste kan ook, met behulp van zijne verkregen kennis, zich door zelfbeoefening verder opleiden, hetgeen de eerste door gebrek aan genoegzame gronden niet vermag.

Wat den onderwijzer aangaat, achten wij zijne taak tot vorming van kweekelingen voor het koorgezang volbragt, als hij, in overeenstemming met onze bovengemelde aanmerking, niet van het voorschrift in het onderwijs is afgeweken. Wij hebben in onze voorrede van het tweede Deel reeds gezegd, dat het verschil in den duur van het onderwijs ook verschil in de vroegere of latere uitkomsten moet hebben, doch dat in den vorm geen verschil mag gemaakt worden, zullen die uitkomsten goed zijn [1]. Intusschen staan den

1 Op de scholen, waar aan het muzijkonderwijs te weinig tijd kan be-
[illegible]d worden, om de drie Deelen der Methode, gedurende de leerjaren

onderwijzer nog meer middelen ter dienst, die tot bevordering van zijn onderwijs kunnen gebezigd worden, *in zooverre als zij niet in tegenstrijd met de methode zijn*, en die, als enkel plaatselijk en toevallig zijnde, geen algemeen voorschrift kunnen worden. Hiertoe behoort de instelling van eenige belooning voor de goed volbragte taak en getrouwe bijwoning der lessen, bijv. het verleenen van goedkeuring-

---

van het gewone onderwijs, geheel te eindigen, is het beter die zoo ver mogelijk te vervolgen, dan hier en daar een oversprong te maken, om daarvan het einde te bereiken. Eene grondig verkregene kennis tot op eene zekere hoogte, zal meer gedijen dan het oppervlakkig doorgaan tot eene hoogere leer, en hetgeen wij in dien geest, in bovengemelde voorrede, blz. x en xi, gezegd hebben, is hier geheel toepasselijk. Slechts *ééne uitzondering* zoude men kunnen maken ten aanzien van het Piano en Forte zingen, daar, waar men voorzag niet ver genoeg te zullen komen, om die leer op hare plaats te beoefenen. Wij hebben die eerst in het laatste Deel ingevoerd, omdat de hoofdinhoud daarvan grootendeels aan de buigzaamheid der stem is gewijd. De leerling, die theoretische kennis, toonvastheid en eene zekere vaardigheid heeft verkregen, zal met minder inspanning en meer begrip zijne stem naar willekeur leeren bedwingen dan de mingevorderde. Zijn gehoor is meer ontwikkeld en er is minder vrees voor zakken, hetgeen bij ongeoefenden met het Piano zingen veelal het geval is. Zelfs is het te vreezen, dat, door zulks te vroeg te doen, de stem zich minder zuiver ontwikkele. Evenwel is het beter zulk eene gewigtige beoefening wat vroeger te beginnen als wij haar in ons werk bepaald hebben, dan haar in het geheel niet te behartigen. In het onderhavige geval bijv., zoude de onderwijzer, gedurende den gang van het tweede Deel, daarvan reeds werk kunnen maken, daar de stem dan reeds eene zekere vorming heeft ondergaan. De Nos. I, III, IV en V konden dan, even als op blz. 29 en 30 van het derde Deel, Piano en Forte, doch met de notennamen gezongen worden, omdat geen zang op de syllabe *la* alsdan nog te pas komt. Om vervolgens de leerlingen de stembuiging verder te doen beoefenen, zou de onderwijzer alle goedgekende meerstemmige Nos. dan eens F, dan eens P kunnen laten zingen.

teekens, die bij eene zekere hoeveelheid aanleiding tot eenen prijs geven. Het is ook van zeer veel nut, indien de onderwijzer, al is hij niet met eene schoone krachtige stem begaafd, ten minste eenen zang zuiver en buigzaam weet voor te dragen, dat hij nu en dan den leerlingen eene of andere melodie voorzingt, waarvan zij de toonen opvangen en in noten opschrijven. Ook hierin dient hij de vorderingen met langzame klimming te leiden. Hij kieze, naar zijn oordeel, eene strophe van eenige maten uit een of ander muzikaal werk, onverschillig welk, zoo het slechts zingbaar en niet algemeen bekend zij. Het best daartoe geschikt is een zang, die dikwijls eene afbreking toelaat, omdat de leerling geene lange muzikale zinnen onthouden kan. Nadat de onderwijzer de maat en den toonaard heeft opgegeven en den grondtoon heeft doen hooren, zingt hij met de syllabe *la* eene of hoogtens twee maten, naar gelang zij al of niet ingewikkeld zijn, onder langzamen maatslag voor. Het zal veelal noodzakelijk zijn, dat hij dit een paar malen herhale, omdat het muzijkgeheugen bij ieder niet even scherp is. Wanneer de leerlingen eindelijk den zang onthouden hebben, schrijven zij de noten daarvan op leijen, en daarna schrijft de onderwijzer die op het bord, opdat ieder leerling zie, of en waarin hij gefaald hebbe. Dat deze zangen aanvankelijk zeer eenvoudig moeten zijn, behoeft wel geen betoog. De bekwame onderwijzer zal hierin geduldig en oordeelkundig te werk moeten gaan, en van de vatbaarheid der leerlingen niet te veel in eens vergen.

Hoewel het eene algemeene grondstelling bij ieder onderwijs is, dat eene aandachtige stilte der leerlingen, gedurende de aanmerkingen van den onderwijzer, voor eenen geregelden voortgang noodzakelijk is, zoo vinden wij het niet overbodig hier te herinneren, dat deze voorwaarde vooral bij het muzijkonderwijs zeer dringend is. Slechts één onachtzame

kan bij het gezang het verbeteren van eene fout vertragen, en de goede uitwerking, die de directeur van een koor met eene of andere aanmerking bedoelt, kan door een enkelen onaandachtige verijdeld worden. De onderwijzer dient van den beginne af de leerlingen te gewennen, met diepe stilte de instelling van zijne maat af te wachten. Zonder deze voorzorg kan hij nimmer verzekerd zijn van den goeden indruk, dien men van een juist en fiks begin te verwachten heeft, en dikwijls, waar dit faalt, is bij den aanhoorder de gunstige stemming voor geheel het muzijkstuk grootendeels verloren. Zoodra ook de leerlingen in het maatslaan bedreven zijn, moeten zij leeren, onverminderd de aandacht, die zij tot het volgen der noten behoeven, op den maatslag des onderwijzers te letten, om altijd den hunnen daarnaar te rigten. Het is geen zeldzaam verzuim bij vele koorzangers, dat zij den directeur niet in het oog houden en hem daardoor de gelegenheid benemen, hun door een of ander teeken op een P of F als anderzins aandachtig te maken, of wel, waar de aard der muzijk het medebrengt, een weinig te vertragen of te versnellen. Als echter de onderwijzer vroegtijdig tegen zulk verzuim gewaakt heeft, zal hem later de leiding van alle muzijkstukken minder inspanning kosten.

Wij hebben in den gang dezer Handleiding, van Sopranen en Alten sprekende, hoofdzakelijk op kinderstemmen gedoeld, omdat haar gebruik daarvoor wel het meest zal gevorderd worden, en omdat van den beginne aan de meeste aanmerkingen op de kinderstem betrekking hadden. Wij hebben ons een koor gedacht van jongens en meisjes gezamentlijk, daar dit voor zangscholen het meest eigenaardig is en het meest te voren komt. Dit sluit echter niet uit, dat voor een koor van enkel meisjes of enkel jongens dezelfde leerwijze is toe te passen. Onder de eerste worden ook Altstemmen gevonden, en zelfs kunnen Mezzo Sopranen het grootste

gedeelte der diepgaande toonen in de oefeningen bereiken. Onder de tweede komen niet zelden Sopranen voor, die de hooge toonen gemakkelijk zingen kunnen. Nogtans moet bij een koor van enkel jongensstemmen de grootste omzigtigheid gebruikt worden. Het register der borststem moet volstrekt geene uitbreiding ondergaan, en echter is dit eene fout, waarin zij, die bij het meerstemmig gezang de hooge N^{os}. zingen, ligt vervallen kunnen, zonder de aanhoudende opmerkzaamheid des onderwijzers. Alle hoogliggende partijen moeten daarom naar gewoonte zacht gezongen worden, en wel het meest die middentoonen, waar het falsetregister wordt aangevangen. Daardoor zal de leerling niet in verzoeking geraken die klanken met borststem verder te vervolgen, en eenmaal in het falsetregister gekomen zijnde, zal het niet schaden als hij tracht *een weinig* meer kracht aan de hooge toonen te geven (zie blz. 29, noot 2). Op die wijze kan voorzeker geene gelijke mate van kracht in de onderlinge partijen bestaan, doch beter is het in dit geval, iets aan de goede stemvorming, ten koste der harmonische uitwerking, op te offeren. Daarenboven is het niet ongepast de hoogste, en bij het driestemmig gezang, ook de middelste partij, zooveel mogelijk als de stemmen het toelaten, door het getal te versterken. Daardoor ook wordt de laagste partij, wier toonen meestal in het schelluidend register der borststem van de Alten liggen, verminderd, en dus in kracht meer evenredig aan de anderen.

Behoudens hetgeen wij hierboven van de kinderstemmen gezegd hebben, is de Handleiding tot het zangonderwijs voor volwassenen niet minder geschikt. De vrouwenstem ondergaat na de kindschheid geene verandering, behalve dat zij voller wordt en van meer omvang. Dus kan hier geene zwarigheid in de naauwkeurige opvolging der Handleiding bestaan. De mannenstem daarentegen is, zoo als wij we-

ten, het gevolg van eene daling van niet minder dan één octaaf. Voor deze moeten wij echter eenige bemerkingen laten volgen en zullen ons ten dien einde het gebruik der Handleiding op Normaalscholen voorstellen, zoo als er reeds eenige in ons vaderland zijn opgerigt.

De algemeene verdeeling der mannenstemmen bepaalt zich bij Tenoren en Bassen. De toonomvang van beide stemmen is niet alleen in hoogte verschillend (zie blz. 21), maar ook in klankaard. Het Basgeluid is van natuur voller en kernachtiger dan dat van den Tenor, maar niet zoo buigzaam en smeltend. Bij het vierstemmig mannengezang worden de eerste en tweede partijen door Tenoren gezongen, waaruit men de fijnste en helderste stemmen, en die de meest krachtige falset hebben, voor de eerste of hoogste partij kiest. De derde en vierde stem zijn Bassen, welke stemsoort men in Bariton en Bassetaille verdeelen kan. De tweede is de diepste mannenstem en bereikt niet zelden groot *e*, *es* en somtijds zelfs *d*, en de eerste begint gewoonlijk zijnen diepsten toon eene terts hooger.

De natuurlijkste voorstelling van zoodanig vierstemmig gezang zoude zijn in den Tenor sleutel voor de eerste en tweede partij, en in den Bas-sleutel voor de derde en vierde partij, omdat in die sleutels de noten de ware hoogte der toonen aangeven. Meestal echter worden de Tenorpartijen (eerste en tweede stemmen) in den G-sleutel geschreven en de toonen klinken aldus een octaaf lager dan de noten geschreven staan. Bij het gebruik der Handleiding voor mannenstemmen is dit, zoowel bij de Bassen als Tenoren, het geval, daar alle stukken, uitgezonderd eenige der laatste, in den G-sleutel zijn. Met de beoefening der hooggaande Nos. moeten de Basstemmen de toonen zoo verre volgen, als zulks, zonder bijzondere inspanning, doenlijk is. Evenzoo doen de Tenoren met diepgaande noten, en men volge hier-

in slechts hetgeen wij van Alten en Sopranen, reeds bij den aanvang van het tweede Hoofdstuk, gezegd hebben. Met het tegen elkander zingen der meerstemmige N^os^., kunnen de hooggaande door de Tenoren, en de dieper liggende tegenpartijen door de Bassen gezongen worden. In die N^os^., welke zoowel diepe als hooge noten hebben, kunnen eenige Bassen bij de Tenoren gevoegd worden, die dan wel de hooge toonen niet medezingen, doch kracht aan de lage geven.

De maatregel voor de Alten, om boven *g* zacht te zingen, is niet geldig voor mannenstemmen, daar die noot dan een octaaf lager klinkende, niet tot de grenzen, maar naauwelijks tot de middentoonen der borststem behoort. Integendeel moeten die toonen zoo veel mogelijk in kracht ontwikkeld worden, daar zij dikwijls bij de Tenoren zwak zijn en al te onevenredig met het hooger gedeelte der stem. De meeste stemkracht bij de Tenoren ligt over het algemeen in de toonen van *c* tot *f*, en bij de Bassen van *g* tot *c*.



of om liever de ware toonhoogte aan te duiden:



Het gebeurt soms, dat het tijdperk der stemverandering bij jongens-alten laat intreedt, en dat bijna volwassen jongelingen nog niet de Altstem verloren hebben. Meestal echter zakt de stem dan eensklaps en maakt des te sneller vorderingen in haren overgang tot de mannenstem.

Tot de geregelde beoefening der Handleiding is het af te raden, daarmede onder dat tijdperk te beginnen, zoowel omdat gedurende de stemverandering alle vermoeijenis nadeelig is,

en men dus met de krachten der stem spaarzaam moet zijn, als wel, omdat haar onzekere omvang het zingen met gevestigde stemmen moeijelijk maakt. Evenwel zijn er Normaalscholen, waarvan ook vele jonge lieden leden zijn, wier betrekking niet toestaat dit onderwijs zoo lang uit te stellen [1]. Voor deze is eenige afwijking, voor zoo verre het de zangbeöefening betreft, onontbeerlijk.

Zij, bij wie zich nog geen teeken van stemdaling heeft vertoond, kunnen tot zoolang, met de strikte inachtneming der voorschriften voor de Alten, aan den gewonen gang der zangoefeningen deel nemen. Het is voor het welluidende wel niet te verkiezen, dat eenige Alten onder de mannenstemmen, *unisono* (eenstemmig), een octaaf hooger klinken; nogtans blijft de individuele vordering daardoor regelmatig. Intusschen wordt den onderwijzer de lastige taak aanbevolen, dikwijls die stemmen afzonderlijk te onderzoeken. Zoodra hij eene mindere helderheid en moeijelijker bereiken der hooge toonen ontdekt, gebiedt de voorzigtigheid de opklimming der toonen tot mindere hoogte te beperken. Het borstregister moet niet meer tot *g* vervolgd, maar de falset reeds op *f* en *e* beoefend worden. Deze maatregel is noodzakelijk, omdat men niet zeker voorzien kan, of de Alt Tenor of Bas zal worden. In het laatste geval strekt het borstregister zich zelden verder als *d* of hoogtens *e* uit (zie noot 1, blz. 22). Ook zelfs met het falset-register moet dan spaarzaam gehandeld worden en de voorkomende hooge noten moeten niet medegezongen worden. Oefeningen, niet hooger gaande dan bijv. de vijf eerste tweestemmige N[os]. der sekonden, kunnen dan niet schaden, als

---

[1] Op de Normaalscholen voor den zang ten behoeve der hulponderwijzers van de Stads-Armenscholen, genieten ook kweekelingen van 15 of 16 jaren het zangonderwijs. Zeer zelden is op dien leeftijd de stemverandering volbragt, en bij velen is zij nog niet begonnen.

slechts op bovengemelde wijze de stem vroeger in de falset treedt. Allengskens ook breidt zich de stem in de diepte uit, en N^{os}. als 72 en 74, kunnen weldra een octaaf lager en dus in dezelfde toonhoogte als de mannenstemmen gezongen worden. Al meer en meer kan dit het geval zijn met iets dieper gaande oefeningen, terwijl in plaats van ongestreept *g* (over het algemeen de laagste toon der Altstemmen), de toonen *f*, *e* en zelfs *d* alras hoorbaar worden, ofschoon het ook met een zwak en dof geluid en volstrekt nog niet met de volheid der mannenstemmen zij. Naar gelang de Alt, Bas of Tenor wordt, verschillen die lage toonen veel in kracht, daar zelfs in den mannelijken leeftijd de ongestreepte *d* en *c* bij de Tenoren meestal zwak zijn. Thans ook (de N^{os}. een octaaf dieper zingende) moeten, evenmin als vroeger de hooge noten in de falset, de lage noten, die nog moeijelijk te bereiken zijn, medegezongen worden, en moet liever de stem op een geschikt punt weder intreden. Zoodanige zangbeoefening (dit behoeft wel geene verzekering) is zeer onvolledig en vereischt noodzakelijkerwijze, nadat de stem gevestigd is, eene herhaling of zelfstudie van dat gedeelte der Handleiding, dat gedurende dat moeijelijke tijdperk in de klasse is behandeld. Wij herhalen daarom, dat voor hen, die in hunne kindsche jaren geen zangonderwijs genoten hebben, het voor den aanvang der Handleiding oneindig verkieslijker is, den afloop der stemverandering af te wachten. Doch de geheele ontwikkeling der kracht en volheid van de mannenstem is somtijds van langer duur en staat zeer in verband met den ligchaamsgroei in den jongelingstijd. Velen zouden welligt van het onderwijs verstoken zijn met die af te wachten, en al het theoretische en wat tot de maatkennis behoort, kan daarom toch grondig geleerd worden. Bij velen zakt de stem ook snel genoeg, al ontbreekt nog kracht en helder-

heid, om, met inachtneming der voorschriften van spaarzaam te zijn met alle krachtsinspanning [1], het grootste gedeelte der oefeningen geheel te kunnen medezingen.

Alles wat wij in betrekking tot het verstandelijk vermogen der kinderen of geheel het kinderleven mogten gezegd hebben, kan natuurlijk niet overal geldig zijn voor volwassenen. De ervaren muzijkonderwijzer zal ook zijne taktiek in het onderwijs hiernaar weten in te rigten. Ook de volwassen leerling zal (wij durven het verwachten) verstandig genoeg zijn, bij het kinderlijke der teksten, slechts de bedoeling der muzijkale vordering in het oog te houden. Voor het overige vermeenen wij met de hierboven gegeven wenken genoeg gezegd te hebben, om de Handleiding voor mannenstemmen in het algemeen even toepasselijk te maken als voor vrouwen- of kinderstemmen. Voor Normaalscholen hebben wij, wat het praktische aangaat, evenwel nog eenige woorden hierbij te voegen. De leerling der Normaalschool moet door het nadenken over de gemaakte aanmerkingen, het menigvuldig overlezen van alles wat wij tot leiddraad van den onderwijzer en tot meerdere inlichting van den leerling geschreven hebben, van de kennis der Handleiding geheel doordrongen worden. Hij moet door verdubbelden ijver trachten zoowel zijn gehoor als zijn stemorgaan te beschaven. Wanneer eene of andere oefening door de leerlingen, die hij eenmaal zelf onderwijst, tamelijk wel ontwikkeld is, maar tot geen genoegzamen graad

[1] Wij rekenen hieronder, dat de leerling zich volstrekt geen geweld aandoe, om eenen sterken toon voort te brengen. Al wordt zijne stem ook door de hem omringende zangers zoo zeer verdoofd, dat hij zich zelven naauwelijks kan hooren, hij zinge liever zacht en bedaard, tot dat hij zelf gevoelt, dat het hem geene moeite meer kost, om, zonder eenig gevoel van hinder in borst of keel, een vollen helderen toon te doen hooren.

van juistheid is gebragt, kan het nu en dan bij een diepzinnig voorstel noodzakelijk zijn, *een enkele maal* den waren gang te doen hooren. Eene schoone stem behoeft hiertoe geene voorwaarde te zijn, maar wel een *zuivere* zang, eene groote naauwkeurigheid in de maat en eene duidelijke uitspraak der noten. Het is daarom zeer nuttig, dat hij niet alleen in de lesuren zinge, maar dagelijks door eenige zelfoefening de buigzaamheid van zijne stem bevordere. Het is niet genoeg dat hij, in koor zingende, den vasten toon behoude, maar hij moet in staat zijn, terstond eenen verkeerden toon, waar hij ergens gehoord wordt, te verbeteren. Wij raden dus *den onderwijzer* der Normaalschool aan, de eerste twintig eenstemmige N^{os}. langdurig en zoo mogelijk nog naauwkeuriger dan op kinderscholen te doen beoefenen, en vervolgens reeds aan te vangen, den leerling het gebruik van het stemstaal te leeren [1]. Hierdoor den grondtoon *c* zoekende, kan deze ook in zijne tusschenuren de eerste schaaloefeningen, en bij meerdere ontwikkeling van gehoor en stem, alle volgende N^{os}. bestuderen, telkens het stemstaal raadplegende, of hij gedurende den zang ook in toon gezakt of gerezen is. Ook het noemen in de maat en het menigvuldig transponeren is eene noodzakelijke zelfoefening. Wij dringen op die meerdere inspanning aan, omdat de leerling der Normaalschool met rijper

---

[1] Dit onderwijs moet ook met trapswijze vorderingen geschieden, en het aangeven van eenen vreemden grondtoon geleerd worden, naar gelang de oefeningen in zulke toonaarden voorkomen. De beste wijze is, dat de onderwijzer onder diepe stilte het stemstaal aansla, zoodat allen het kunnen hooren, en dat de leerlingen, van den toon *a*, dien het aangeeft, uitgaande, met gelijke noten tot de *c*, dus (*a*, *b*, *c*) opwaarts zingen. Op die wijze doe hij ook later met alle andere grondtoonen, zoo als de tafel die leert zoeken. Het is ook nuttig, dat hij dan dezen, dan genen het stemstaal in de hand geve, om hem den grondtoon voor allen te doen aangeven.

oordeel dan het kind, bij de zelfoefening zijne eigene fouten zal leeren ontdekken die hem dus geenen verkeerden weg zullen doen inslaan, hetgeen bij het kind met regt te vreezen is. Tevens dient hij met de Handleiding zoo grondig bekend te worden, dat hem, die eens als onderwijzer zijne aandacht op zoo vele punten zal moeten verdeelen, toch geen enkel foutje ontsnappe. Hij bedenke, dat zijne roeping anders is dan die van den leerling der kinderscholen, die alle cursussen vlijtig heeft doorgegaan. Naarmate in rijper leeftijd het verstand ontwikkelt, zal deze al meer en meer het doel der verkregen kennis bevatten. Bij iedere medeuitvoering van hem onbekende muzijk, zal het hem duidelijker worden en meer vastheid geven. De leerling der Normaalschool echter, den kindschen leeftijd voorbij zijnde, met helderder oordeel en dieper doorzigt, zal van den aanvang af het *waarom* beter begrijpen, en bij hem moet onwillekeurig de gedachte oprijzen, hoe hij iedere nieuwe oefening weder aan anderen zal overbrengen. Hij bedenke de mogelijkheid, dat hij, terstond na het verlaten der Normaalschool, welligt als onderwijzer op moet treden; dat hij zoo zeker in zijne kunde moet zijn, dat de fouten der leerlingen hem niet mogen afleiden, en dat hij, alleen staande, aller steun moet wezen. Bij wijze van verzachting dezer bedenkingen, mogen wij evenwel aanmerken, dat, als hij, de Handleiding grondig kennende, van den voorgeschreven gang niets afwijkt, zijne eigene aanmerkingen aan de leerlingen en het herhalen der oefeningen, onder gestadige verbetering, hem zelven al vaster en vaster in het gekende zullen doen worden. Nog meer in deze betrekking, dan als leerling, zal hij de bedoeling van den gegeven raad en der gedane voorschriften bevatten, en dit zal den jeugdigen doch *ijverigen* onderwijzer in zijne taak voorlichten.

Om de leerlingen der Normaalschool in het geven van

onderwijs van lieverlede te gewennen, is het van veel belang, dat zij onder toevoorzigt van den onderwijzer zelf les geven aan eene lagere klasse, die zij reeds zijn doorgegaan. De onderwijzer late hiertoe iedere les door een zeker aantal leerlingen eener hoogere klasse bijwonen, en doe hen beurtelings zijnen post vervullen, onder zijne aanmerkingen van hetgeen zij al of niet te doen hebben of waarin zij verkeerd handelen. Hierdoor zal de eigene ondervinding hun het best aantoonen, waarin zij zich het zwakst bevinden en zich zelven nog te oefenen hebben. Door de fouten in den zang van anderen te leeren verbeteren, zullen zij hun eigen gehoor scherpen. Eindelijk ook kunnen zij hierdoor zich eene duidelijke wijze van uitleggen eigen maken, die bij het onderwijs in muzijk, als eene in vele opzigten ingewikkelde kunst, noodzakelijk en zelfs onontbeerlijk is.

Ten slotte raden wij ook den tot onderwijzer bekwamen leerling der Normaalschool aan, zich door zelfonderzoek bekend te maken met die vormen, die tot den Solo-zang behooren, en die wij, als niet toepasselijk bij het Koor-gezang, hebben achterwege gelaten. De voordragt van den Triller, de Mordant, de voorslag, het recitatief enz., zijn bijna in alle Zang-Methodes voor het individueel onderwijs te vinden. Indien ook zijn stemorgaan te weinig geschikt ware voor den Solo-zang, om eenig bepaald voordeel uit de praktische beoefening daarvan te trekken, zoo dient hij toch theoretisch bekend te zijn met alles wat de Solo-zanger doen kan, al ware het slechts met het paedagogisch doorzigt, dat het zaak is meer van zijn vak te weten, dan men eigenlijk te onderwijzen hebbe.

EINDE VAN HET DERDE EN LAATSTE DEEL.

LIJST

VAN DE

MEEST GEBRUIKELIJKE MUZIJK-TERMEN.

Accelerando............Allengskens versnellende.
Accelerato............Versneld.
Al fine...............Tot aan het einde.
Amabile..............Liefelijk.
Animato..............Verlevendigd, opgewekt; meestal wordt hiermede begrepen: versneld.
A piacere.............Naar welgevallen.
A tempo..............Volgens de tijdmaat. Deze term volgt na eene of andere afwijking van het bepaalde Tempo.
Brillante.............Schitterend, vurig.
Cantabile.............Zangerig.
Commodo.............Gemakkelijk, met gemak.
Crescendo............In kracht aangroeijend, met zwellende toonen.
Decrescendo..........In kracht afnemend, tegenoverstelling van Crescendo.
Diminuendo...........In kracht verminderend.
Dolce...............Zoetvloeijend, zacht.
Da capo..............Van nieuws aan.
Espressivo............Met uitdrukking.
Forte................Sterk, krachtig.
Fortissimo............Allerkrachtigst.
Grazioso.............Bevallig.
Legato...............Gebonden.
Leggiero.............Luchtig, los.

l'Istesso tempo.........In dezelfde tijdmaat.
Meno...............Minder.
Meno allegro (forte, etc.).Minder snel, minder sterk, enz.
Mezza voce...........Met halve stem.
Mezzo forte (piano, etc.).Matig sterk, matig zacht, enz.
Maestoso.............Deftig, statig.
Marcato..............Met nadruk.
Morendo..............Wegstervend.
Marziale.............Krijgshaftig.
Perdendosi...........Zich verliezende, al verminderende.
Piano................Stil zacht.
Pianissimo...........Allerzachtst.
Piu..................Meer.
*Piu allegro (moto,) (stretto.)*Sneller, meer bewogen, meer gedrongen.
Poco a poco accelerando,
(crescendo, etc.)......Allengskens versnellend, versterkend.
Stringendo...........De maat inkrimpende, minder breed nemend.
Sempre piano, (forte)....Altijd zacht, sterk.
Seque....... ....Vervolg, ga voort.
Sforzando............Aandringend, met oogenblikkelijken aandrang.
Smorzando...........Vervloeijend, wegsmeltend in toonen.
Solo.................Alleenzang.
Sostenuto............Onderhouden, met gedragen toonen.
Rallantando...........Vertragend, al langzamer gaande.
Ritardando...........Vertragend, al langzamer gaande.
Ritenuto.............De maat teruggehouden.
Tenuto...............Den toon onderhouden, de volle waarde geven.
Tutti................Allen te zaam.
Unisono.............Eenstemmig, allen hetzelfde.

ALGEMEENE INHOUD.

EERSTE DEEL.

TWEEDE DEEL.

DERDE DEEL.

(Zie de noot op blz. 161).

2.

— Neen! 'k vrees, mijn kind! 't is nu te laat: —
Wanneer dat iemand had gedaan,
Toen 'k jong en sterk was — en in staat
Om frisch mijn ranken uit te slaan,
Dan zou ik nu vol vruchten staan
Zoo zoet en geurig als muskaat.

3.

— Och! 't gaat me als menig' armen man,
Die niet intijds geholpen wordt: —
Die hulp komt later soms — maar dan
Schiet moed en lust en kracht te kort....
Steun dus de wijnrank eer ze dort,
En d'Arme wen 't nog baten kan.

ERRATA.

Op blz. 12. Bij No. LXIII ontbreekt de Tijdmaat, moet zijn Andante.
» » 15. » » LXVII » » » » » Moderato.
» » » » » LXVIII » » » » » Andant. con Moto.
» » 20. In de zesde maat van den Bas-sleutel staat de laatste kwart *d*, moet zijn *c*.
» » 31. In No. LXXI is in de laatste maat een kwart rust, moet zijn eene halve noot.
» » 32. In de laatste maat van No. LXXII is eene halve noot rust, moet zijn een kwart.
» » » In No. LXXIII staat in de zesde maat voor de derde achtste *cis*, moet zijn *b*.
» » 43. In de eerste maat der derde partij van C staat een kwart *d*, moet zijn *e*.
» » 94. In de eerste maat der derde partij staan twee achtsten *es*, *d*, moeten zijn, een achtste met een stip *es*, en een zestiende *d*.
» » 101. 12e regel staat: in alle vocalen, moet zijn: en alle vocalen.
» » 119. In de vierde maat op deze bladz. van de eerste stem zijn de drie eerste achtsten *fis*, doch moeten drie achtsten *g* zijn.
» » 148. Staat in den tekst: verheerlijkt als nu, moet zijn: verheerlijkt gij nu.



